SHAKESPEARE DER MENSCH UND SEINE TRAGISCHE LEBENSGESCHICHTE

VON

FRANK HARRIS

Claudia Gruenke

S.F.
V.

SHAKESPEARE DER MENSCH

UND SEINE TRAGISCHE LEBENSGESCHICHTE

VON

FRANK HARRIS

1928
S. FISCHER VERLAG / BERLIN

Aus dem Englischen übertragen von Antonina Vallentin
Erste bis sechste Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1927 by S. Fischer Verlag A.-G., Berlin

Printed in Germany

Inhalt

Einleitung 9

ERSTES BUCH: SHAKESPEARE IM SELBSTBILDNIS

I Hamlet: Romeo – Jacques 19
II Hamlet – Macbeth 31
III Herzog Vincentio – Posthumus 47
IV Shakespeares Tatmenschen. Erster Teil. Der Bastard – Arthur – König Richard II. 66
V Shakespeares Tatmenschen. Zweiter Teil. Heißsporn – Heinrich V. 87
VI Shakespeares Tatmenschen. Dritter Teil. König Heinrich VI. – Richard III. 118
VII Shakespeare als lyrischer Dichter – „Was ihr wollt" . . . 131
VIII Shakespeares Komik: Falstaff 142

ZWEITES BUCH:

I Die ersten Darstellungsversuche seines Familienlebens: Biron – Adriana – Valentin 159
II Shakespeare als der Kaufmann Antonio 183
III Die Sonette. Erster Teil 195
IV Die Sonette. Zweiter Teil 208
V Die Sonette. Dritter Teil 222
VI Die erste Frucht vom Baum der Erkenntnis: Brutus . . . 243

VII Dramen der Rache und der Eifersucht. Erster Teil. „Hamlet" 254
VIII Dramen der Rache und der Eifersucht. Zweiter Teil. „Othello" 262
IX Dramen der Lust. Erster Teil. „Troilus und Cressida" . . . 280
X Dramen der Lust. Zweiter Teil. „Antonius und Kleopatra" 289
XI Das Drama des Wahnsinns: „Lear" 313
XII Das Drama der Verzweiflung: „Timon von Athen" 319
XIII Shakespeares letzte romantische Dichtungen. Lauter Selbstbildnisse. „Das Wintermärchen" – „Cymbelin" – „Der Sturm" 323
XIV Shakespeares Leben. Erster Teil 337
XV Shakespeares Leben. Zweiter Teil 368

Die Identität des William Herbert mit dem Helden der Sonette . . 394

Register 408

SHAKESPEARE DER MENSCH UND SEINE TRAGISCHE LEBENSGESCHICHTE

Vorbemerkung

Für die Zitate aus den Shakespeareschen Sonetten wurde nach freundlichem Übereinkommen die Übertragung von Stefan George (erschienen bei Georg Bondi, Berlin) benutzt.

Die Zitate aus den Shakespeareschen Dramen wurden der Schlegel-Tieckschen Übertragung entnommen. Gelegentlich wurden einzelne Zeilen oder Worte, die, aus dem Zusammenhang gelöst, mißverständlich schienen, von der Übersetzerin geändert. Diese sehr seltenen Änderungen wurden jeweils durch Kursivsatz hervorgehoben.

Einleitung

Dieses Buch ist aus einer Reihe von Artikeln entstanden, die ich vor ungefähr sechzehn oder achtzehn Jahren für „The Saturday Review" schrieb. Die Aufsätze wurden nach ihrer Veröffentlichung in der üblichen Art besprochen und kritisiert; manche Leser fanden das Thema „interessant", die meisten waren der Ansicht, daß meine Auffassung von Shakespeare vollkommen willkürlich sei, andere wieder behaupteten, ich hätte durch „Wortklauberei", mit Hilfe einer rätselhaften Formel, den Charakter des Menschen nachzuschaffen verstanden.

Die Wirklichkeit ist jedoch viel einfacher; ich hatte in meiner Kindheit die Dramen von Shakespeare um des Gegenständlichen willen gelesen. Später las ich sie wieder und fand immer neue Schönheiten, die mir früher entgangen waren, und immer wieder ließen mich unfaßbare Hinweise und Anspielungen eine gewisse Einheit ahnen, die den verschiedenen Charakteren zugrunde lag. Diese Andeutungen verdichteten sich allmählich, bis sich schließlich aus den Myriaden von Stimmen in den Dramen immer eindringlicher eine Stimme loslöste und ich unter der Menge der Gesichter immer klarer die Züge des Autors zu unterscheiden begann, ganz und gar wie ein in Liebe verlorenes Mädchen, das selbst im Hexenkessel nur das Antlitz des Geliebten findet.

Ich habe in diesem Buche versucht, den von mir zurückgelegten Weg Schritt für Schritt zu verfolgen, erst die Grundzüge des Dichters hinzuzeichnen und dann an Hand der einzelnen Dramen zu zeigen, wie Shakespeare sich nicht einmal, sondern zwanzigmal zu verschiedenen Zeiten seines Lebens in Lebensgröße porträtiert hat. Dies ist auch einer der Gründe, warum

er für uns interessanter ist als die größten Männer der Vergangenheit, interessanter als Dante und Homer sogar, denn Dante und Homer haben ihr Höchstes im besten Mannesalter geschaffen; Shakespeare dagegen hatte sich in seiner frühen Jugend noch unreif und unfertig gemalt, in seiner ereignisvollen Lebensreife mit vermehrter Erfahrung und neuen Kräften und zum Schluß, im Abstieg, mit geringerer Plastik und verblassenden Farben, so daß wir in ihm Wachstum, Erfüllung und Verfall eines der größten Geistesheroen, der je geboren wurde, verfolgen können. Diese tragischste aller Tragödien, von der „Lear" nur eine Szene bildet — dieser Aufstieg zur Überfülle des Lebens und weitestem Umblick, dieser Sturz durch Abgründe von Verzweiflung und Raserei in Erschöpfung und Tod kann schrittweise verfolgt werden, von Stratford nach London, wo die dreißig Jahre seines leidenschaftlichen Lebens verrauschten, und dann von London in das ländliche Stratford zurück, wo ihn das ewige Todesschweigen umfing.

Als sich mir dieses erschütternde Drama in seiner ganzen tragischen Fülle offenbarte, nahm ich an, daß es schon seit langem in allen Einzelheiten von den Kommentatoren Shakespeares geschildert sei, und ich griff zum ersten Male nach ihren Werken. Ich möchte meine Vorgänger nicht so schmähen, wie Carlyle die Historiker Cromwells, sonst müßte ich ebenso über diese „aufgespeicherten Geistlosigkeiten . . . dieses eingebildete Dilettantentum und die Pedanterie . . . diese aufgeblasene Dummheit" usw. schimpfen. Ich habe in der Tat all dies und noch Schlimmeres gefunden: ich bin durch Ströme von Geschwätz ergebnislos hindurchgewatet. Den Kommentatoren ist mit einer einzigen Ausnahme der Mensch und seine Lebensgeschichte entgangen; sie haben den Dichter in einen Kaufmann verwandelt und die unerhörte Tragödie seines Lebens in einen Bericht einer erfolgreichen kaufmännischen Karriere. Es ist nicht leicht, dieses erstaunliche Mißgeschick der Kritikerschar zu erklären. Der Fehler geht selbstverständlich auf die Tatsache zurück, daß die

Zeitgenossen sehr wenig über Shakespeare berichtet hatten. Sie haben die Umrisse seiner Natur und selbst die Vorfälle seines Lebens in höchst undeutlichen Zügen übermittelt. Die Kritiker Shakespeares, denen ein Führer fehlte und die keine klare Vorstellung von seinem Wesen besaßen, haben ihn nach ihrem eigenen Bilde geschaffen, und wo sie im Zweifel waren, idealisierten sie ihn nach dem nationalen Typus.

Und doch gab es da eine Ausnahme. Ein Franzose — ich glaube, es war Joubert — sagte einmal, daß kein großer Mann das Licht der Welt erblickt, ohne daß ein anderer um dieselbe Zeit geboren wird, der ihn zu verstehen und zu deuten vermag; und Shakespeare hatte selbstverständlich besonderes Glück mit seinem Interpreten. Ben Jonson war selbst groß genug, um ihn richtig zu sehen und ein ausgezeichnetes, zutreffendes Urteil über ihn zu fällen. Jonsons Ansicht über Shakespeare ist verblüffend genau und zuverlässig, soweit eben sein Verständnis geht, selbst seine Überlegenheitsgeste Shakespeare gegenüber hat eine ganz bestimmte Bedeutung. Zweihundert Jahre später hat die aufsteigende Welle der internationalen Kritik zwei Männer hochgetragen, Goethe und Coleridge, die Shakespeare, wenn auch nur in Ausschnitten seines Wesens, richtig sahen oder — besser gesagt — durch Einfühlung in das verwandte Genie gewisse, unmißverständliche Züge erkannten. Goethes Hamletkritik ist sehr überschätzt worden; aber einige seiner Äußerungen sind höchst aufschlußreich, wie wir im weiteren Zusammenhange sehen werden, und man hat das Gefühl, daß er die Wahrheit geahnt hat. Auch Coleridge, der mit seiner seltsam komplizierten Begabung eines Philosophen und Dichters Shakespeare ähnlich war, sah ihn richtig in Augenblicken flüchtiger Erkenntnis und hätte etwas Großes über ihn schreiben können; aber Coleridge, ein geborener Puritaner, in geschlechtsloser Heuchelei erzogen, ging leider von der Voraussetzung aus, daß Shakespeare — dieser Renaissancemensch — gleichfalls ein Puritaner war, und deshalb verkannte er ihn öfter, als er ihn erkannte, mißverstand ihn auf

eine erschreckende Weise und hatte nicht die leiseste Ahnung von der Tragödie seines Lebens.

Es gibt einen berühmten Absatz in Coleridges Shakespeareessays, aus dem ersichtlich ist, was ich meine. Er fängt mit den Worten an: „Shakespeare waren alle Elemente des Frauentums heilig . ." und fährt fort, den Instinkt der Keuschheit zu verherrlichen, den alle seine Frauen besitzen — trotz Julia und Rosalinde, trotz Jungfer Lakenreißer, Tamora, Cressida, Goneril, Regan, Kleopatra und der „Dunklen Dame" der Sonette und vieler anderer unheiliger und faszinierender Gestalten. Und doch kommt alles Licht, das seit Coleridges Tagen auf Shakespeare fiel, aus dieser Blendlaterne, mit der er dann und wann seinen Meister beleuchtete.

In einer einzigen Hinsicht ist die Kritik in der letzten Zeit erfolgreich gewesen. Sie hat mit größter Genauigkeit die chronologische Reihenfolge der Dramen festgestellt; und so liegt die Lebensgeschichte des Dichters im Nacheinander der Entwicklung klar vor dem, der sie zu lesen vermag.

Dies ist alles, was ich gefunden habe: eine Schar von Kommentatoren, die den Menschen für ein Stück Holz hielten, offenkundige Tatsachen mißverstanden; einen einzigen authentischen Zeugen Jonson und zwei interessante, obwohl nicht ganz zuverlässige Zeugen, Goethe und Coleridge — und weiter nichts in drei Jahrhunderten. Die bloße Tatsache muß uns bedenklich erscheinen, weil sie beweist, daß die Wahrheit nur unvollkommen verstanden worden ist. Es ist ein Rätsel für Kritiker und bringt den staunenden Leser zur Verzweiflung, daß die größten Dichter durch das Leben gehen, ohne von ihren Zeitgenossen bemerkt oder verstanden zu werden. Die Menschen der Elisabethanischen Epoche interessierten sich mehr für Jonson als für Shakespeare und haben uns mehr über den jüngeren als über den größeren Meister erzählt; ebenso wie die Spanier desselben Zeitalters sich viel mehr für Lope de Vega als für Cervantes interessierten und uns ein besseres Bild des zweitklassigen Dramenschreibers als

des weltberühmten Dichters hinterlassen haben. Emerson, der dieses Problem zu lösen versuchte, nahm kurzerhand an, daß die Männer des Elisabethanischen Zeitalters von einem solchen Ausmaß waren, daß sogar Shakespeare neben ihnen unbemerkt als Riese unter Riesen wandelte. Diese Lösung des Rätsels ist rein transzendental. Wir wissen, daß die schlechtesten Shakespearedramen viel häufiger gespielt wurden als seine besten; daß „Titus Andronicus" in der Volksgunst höher stand als „Hamlet". Die Mehrzahl der zeitgenössischen Dichter und Kritiker sah in Shakespeare eher den „Sänger der süßklingenden Verse" als den Dramatiker. In Wirklichkeit ist Shakespeare unbemerkt durch das Leben gegangen, weil er um so vieles größer war als seine Zeitgenossen, die ihn nicht in seinen wahren Proportionen zu sehen vermochten. Jonson, der noch am ehesten an Shakespeare heranreichte, war auch der einzige, der ihn richtig beurteilte und sein erstaunliches Genie erkannte.

Nichts ist so kennzeichnend für die unbewußte Weisheit der englischen Rasse als das alte Sprichwort: „A man must be judged by his peers" (Ein Mensch kann nur von Ebenbürtigen beurteilt werden). Die Ebenbürtigen sind tatsächlich einzig und allein imstande, einen zu verstehen, und in Wirklichkeit scheinen drei Jahrhunderte nur drei Männer hervorgebracht zu haben, die fähig waren, Shakespeare zu beurteilen. Der Gerichtshof muß noch zusammengestellt werden. Aus der Qualität der ersten drei und aus ihrem Lob ergibt sich bereits, daß man Shakespeare unter den Höchsten den Platz zuweisen wird. Verschiedene Zeichen scheinen darauf zu deuten, daß die Zeit für seine richtige Beurteilung gekommen ist. Hamlet ist vielleicht seine charakteristischste Schöpfung. Und Hamlet mit seiner intellektuellen Unruhe, seiner morbiden Grübelei, seiner zynischen Selbstanalyse und seinem Abscheu vor dem Blutvergießen ist viel typischer für das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert als für das sechzehnte. Die Zeit zur Klassifizierung des Schöpfers von Hamlet ist gekommen.

Diese Arbeit der Beschreibung und Klassifizierung sollte im wissenschaftlichen Sinne vor sich gehen, denn die Kritik selbst beugte sich schließlich dem Zeitgeiste und wurde wissenschaftlich, und ebenso wie in der Wissenschaft die Analyse für den Augenblick der Synthese den Vorrang abgetreten hat, so ist die kritische Bewegung in der Literatur von heute schöpferisch geworden. Der Chemiker, der eine Substanz in ihre Elemente auflöst, gibt sich nicht zufrieden, ehe er durch Synthese die Substanz aus ihren Elementen wieder herstellen kann: dies ist dann der endgültige Beweis für die Vollständigkeit seines Wissens. Und so liegt uns heute wenig oder gar nichts an den kritischen Analysen oder Beurteilungen, die nicht schöpferische Vorahnungen des betreffenden Menschen sind. „Malen Sie ihn uns, wie er leibt und lebt, und wir werden annehmen, daß Sie etwas über ihn wissen."

Einer der wichtigsten Versuche der schöpferischen Kritik in der englischen Literatur oder, richtiger gesagt, der einzige Versuch ist Carlyles Cromwell. Es ist ihm gelungen, den Menschen aus Cromwells Briefen und Reden überzeugend aufzubauen, seine grundlegende Ehrlichkeit und seine leidenschaftliche Entschlossenheit ein für allemal festzuhalten. Aber Carlyle war unseligerweise ein zu romantischer Künstler, zu sehr in seine Heldenverehrung verstrickt, um uns Cromwells Fehler und Mängel zeigen zu können. In seinem Buch finden wir nichts von dem Fanatiker, der die irischen Metzeleien anordnete, nichts von dem Neuropathen, der in stündlicher Angst vor dem Attentat lebte. Carlyle hat sein Modell sozusagen in lauter Licht gemalt. Die Schatten sind nicht einmal angedeutet, und doch hätte er wissen müssen, daß im Verhältnis zum Lichtglanz auch die Schatten dunkel gehalten werden müssen. Es ist nicht meine Sache, darauf hinzuweisen, daß diese romantische Darstellung der großen Männer, wie alle anderen Truggebilde und Heucheleien, ihre Nachteile und Unzulänglichkeiten hat: es genügt, daß sie ihre Zeit gehabt hat und ihre Bilder der gigantischen Helden und ihrer Anbeter

für diejenigen schuf, die an einem solchen Kinderspielzeug Gefallen fanden.

Das wunderbare Zeitalter, in dem wir leben — dieses zwanzigste Jahrhundert mit seinen Röntgenstrahlen, die es uns ermöglichen, durch Haut und Fleisch der Menschen hindurchzusehen und die Tätigkeit ihrer Organe, Muskeln und Nerven zu studieren —, hat einen neuen Geist in die Welt gebracht, einen Geist der Tatsachentreue, und mit ihm ein neues und höheres Ideal des Lebens und der Kunst, das alle Lebensbedingungen notwendigerweise verändern und umformen und allmählich die fast unwandelbare Natur des Menschen umprägen muß. Denn dieser neue Geist, dieses Wahrheitsstreben und die Tatsachenliebe, diese Leidenschaft für das Wirkliche, wird alle albernen Ängste und vergänglichen Hoffnungen hinwegfegen, die die Kindheit unserer Rasse beschatteten, und wird, langsam aber sicher, auf breiter Grundlage das Reich des Menschen auf Erden aufbauen. Denn dies ist Ziel und Zweck der Veränderung, die sich jetzt in der Welt vollzieht. Glaubensbekenntnisse und Überzeugungen von zwanzig Jahrhunderten vergehen, Lebensformen und Institutionen von Hunderten von Generationen lösen sich vor unseren Augen wie Traumgespinste. Eine neue Moral gestaltet sich schon im Geist; eine Ethik, die nicht auf Herumraten und Phantasiegebilden beruht, sondern auf feststehenden Gesetzen moralischer Gesundung, eine wissenschaftliche Moral, die nicht statisch wie die Moral der Juden, sondern dynamisch ist und auf diese Weise der Natur jedes einzelnen angepaßt. Das Gewissen mit seinen Verboten verbleicht schon langsam in unserem Leben und entwickelt sich zu einer tieferen Bewußtheit unseres eigenen Daseins und des Lebens anderer, zu einer Bewußtheit, die mehr Anregungen zu einer weisen Lebensführung besitzt. Die alte religiöse Askese mit ihrem Haß des Fleisches ist tot, das servile Sichfügen in Lebensbedingungen und selbst in Naturgesetze erweist sich als verfehlt. Es gehört zum Edelmenschentum, unersättlich in seinem Verlangen zu sein und sich gegen einschränkende

Bedingungen zu empören. Es ist die Eigenschaft seiner Intelligenz, selbst die Naturgesetze zur Mithilfe bei Verwirklichung seines Ideals zu zwingen.

Wir sind stolz darauf, Forscher, Sucher, Diener der Wahrheit zu sein, und mit gewisser Verachtung überlassen wir die großen Namen der Halbgötter und Heroen den Menschen vergangener Zeiten. Als Künstler und Forscher zugleich begnügen wir uns nicht mit der äußeren Schau des Menschen: wir wollen seine proteischen Eitelkeiten, Begierden und Bestrebungen entdecken und mit einem Seziermesser die verborgenen Motive und Sprungfedern seines Handelns bloßlegen. Wir träumen von einer Kunst, die den natürlichen, täglichen Zerfall und Aufbau des Zellenlebens in Betracht ziehen soll: die Kriege, die im Blute vor sich gehen, das Fieber, das im Hirne wütet, die schleichende Lähmung der Nervenerschöpfung. Schon jetzt müßten wir jedoch fähig sein, aus einigen nackten Tatsachen einen Menschen zu erschaffen, ihn in den Augen des Lesers lebend und liebend erstehen zu lassen, in derselben Weise, wie ein Naturwissenschaftler aus einigen zerstreuten Knochen irgendeinen prähistorischen Vogel, einen Fisch oder ein Säugetier zusammenzustellen vermag.

Wir, die wir Künstler und Forscher zugleich sind, wollen unser Objekt nicht besser oder kleiner, edler oder geringer malen, als es in Wirklichkeit war. Wir prüfen sowohl seine Grenzen wie auch seine Möglichkeiten. Wir haben ein ebensolches Interesse an seinen Tugenden wie an seinen Lastern, denn gerade in einem Überschuß der Begierde oder in einer Absonderlichkeit des Geistes verrät sich das Geheimnis seiner Erfüllung.

Ich beabsichtige in erster Linie aus Shakespeares Werken zu beweisen, daß der Dichter sich etwa zwanzigmal, von der Jugend bis zum Alter, in voller Lebensgröße in seinen Dramen abgebildet hat. Ich will diese Porträts betrachten und miteinander vergleichen, bis die Umrisse seines Charakters klar und sicher feststehen. Später möchte ich zeigen, wie seine kleinen Eitelkeiten und Kunstgriffe das Bild idealisiert haben, und ich will ihn

darstellen, wie er wirklich war, mit seinem königlichen Intellekt und dem snobistischen Anflug, mit seinen gigantischen Lastern und seinem kleinen Selbstbetrug, mit seiner ganzen weichen Sanftheit und seinem langen Märtyrertum. Auf diese Weise muß das Porträt an Wahrheit mehr gewinnen, als es an Schönheit verlieren kann. Ich möchte meine Absicht durch ein Gleichnis erläutern: Als ich eines Tages mit Sir David Gill an Bord eines Schiffes über die Fixsterne sprach, zeigte er mir einen Stern, der so fern ist, daß wir die Entfernung nicht messen und uns keinen Begriff von seiner Größe machen können.

„Aber selbstverständlich können die gewaltigen modernen Teleskope den Stern vergrößern?" rief ich aus. — „Nein," erwiderte er, „die besten Instrumente machen den Stern nur klarer, aber keineswegs größer."

Dies ist es, was ich bei Shakespeare tun möchte: ich will ihn, den Menschen, klarer machen, selbst wenn ich ihn nicht größer erscheinen lassen kann.

Und wenn man mich fragt, warum ich es tue, warum ich mich der Mühe unterziehe, einen Mann von neuem zu erschaffen, der jetzt seit drei Jahrhunderten tot ist, so erkläre ich es in erster Linie damit, daß er es verdient, verstanden zu werden, da er die komplizierteste und leidenschaftlichste Persönlichkeit ist, die bisher vom Leben oder der Literatur hervorgebracht wurde, und zweitens, weil er gewisse Lehren vermittelt, die der Engländer von Shakespeare leichter annimmt als von einem Lebenden. Vielleicht geschieht es auch, weil ich mich von Shakespeare befreien möchte, indem ich all sein Gutes in mich aufnehme, während ich alles, was gemein und niedrig an ihm war, der Vergessenheit anheim fallen lasse. In seinem titanischen Schatten wächst unsere Jugend auf. Er wurde zum Albdruck für den Kritiker, zu einer Waffe für den Pedanten, zu einer Plage für den genialen Menschen. Es stimmt zwar, daß er große Bilder auf eine großartige, romantische Weise gemalt hat. Er ist der Tizian der dramatischen Kunst: aber soll es keinen Rembrandt, keinen Balzac, keinen

größeren Tolstoi in der englischen Literatur geben? Ich möchte die Engländer, soweit ich vermag, von der Tyrannei der Größe Shakespeares befreien, denn die neue Zeit mit ihrem neuen Wissen und ihren neuen Forderungen ist angebrochen, und wir Engländer sind nur zu gern bereit, in der Vergangenheit zu leben und unseren ererbten Platz als Führer der Nationen zu verlieren.

Die Franzosen haben viel durch ihre glorreiche Revolution gewonnen. Sie haben der Vernunft vertraut und sind dafür belohnt worden. Nie ist in Frankreich ein solcher Sprung vorwärts gemacht worden wie in diesem einen Jahrzehnt, und seine Wirkungen sind noch lebendig. In den letzten hundert Jahren ist die Sprache von Molière unsagbar gewachsen. Der Jargon der Ateliers, des Rinnsteins, der Laboratorien, der technischen Schulen und der Seziertische ist geplündert worden, um durch besondere Ausdrücke die Sprache zu bereichern und zu stärken, damit sie den neuen Gedanken gerechter wird. Das Französische ist jetzt ein wunderbares Instrument, während das Englische, dank der Prüderie unseres analphabetischen Mittelstandes, tatsächlich ärmer ist, als es zur Zeit Shakespeares war. Unsere Literatur, von der Wirklichkeit geschieden, ins Steckkissen gepackt, ist zu einem langen Gestammel von Kinderreimen, zu Tragödien verfolgter Unschuld, zu Erzählungen von verlassenen Waisen verkümmert und zusammengeschrumpft. Shakespeares Beispiel mag uns wieder den Wert der freien Rede lehren. Er konnte sagen, was er wollte und wie er wollte, er hatte keine Angst vor der nackten Tatsache und dem nackten Wort, und durch seine Größe ist der niederdeutsche Dialekt zum gewaltigsten Instrument der Zivilisation, zur Weltsprache der Menschheit geworden.

London 1909

Frank Harris

Erstes Buch

Shakespeare im Selbstbildnis

I

Hamlet: Romeo — Jacques

„Ich bin hindurchgegangen . . . und fand einen Altar, darauf war geschrieben: Dem unbekannten Gott. Nun verkündige ich euch denselbigen, dem ihr unwissend Gottesdienst tut."

Dieses Werk des Paulus, die Entdeckung und Proklamierung eines unbekannten Gottes, ist in jedem Zeitalter die Hauptaufgabe des Kritikers.

Ein unbekannter Gott ist unser Shakespeare, und wir fühlen alle, daß es gut wäre, ihn zu kennen, soweit es nur möglich ist. Gerade über die Möglichkeit sind sich jedoch die Autoritäten uneinig. Hallam, der „Maßgebende", erklärte, es sei unmöglich, etwas Bestimmtes über den „Menschen Shakespeare" zu erfahren. Wordsworth andererseits (ohne einen Beinamen, der eine nahe Beziehung zum Alltäglichen beweisen würde) behauptete, Shakespeare habe vor uns sein Herz mit dem Schlüssel der Sonette geöffnet. Browning spottete über diesen Glauben und traf auf den Widerspruch von Swinburne. Matthew Arnold gab uns in einem Sonett „die beste Ansicht seiner Zeit":

> Auf Fragen stehen andere Antwort. Du bist frei!
> Wir forschen — forschen! Jenseits des Verstehens lächelt
> Dein stummer Mund!

Aber die beste Meinung der einen Generation erscheint leider in diesen Dingen der nächsten oft als glatter Unsinn, und

es ist möglich, daß in diesem Falle weder die Ansicht von Hallam noch die von Browning oder Arnold gelten wird.

Die Aufgabe des Generals ist es, Schlachten zu gewinnen, und ebenso ist es die Aufgabe eines Künstlers, sich uns zu offenbaren, und die Vollständigkeit, mit der er seine eigene Individualität enthüllt, ist vielleicht der beste Maßstab seines Genies. Man kann es mit dieser mitteilsamen und gesprächigen Einfachheit tun wie Montaigne, der uns über seinen Wuchs und sein Aussehen, über seine Neigungen und Abneigungen, sein Lieben, Ängsten und seine Gewohnheiten erzählt, bis allmählich die scheinbar kunstlose Erzählung den Menschen vor uns erstehen läßt, eine sonnenwarme Frucht der Menschheit in der rauhen Schale steifer Manieren, voll süßer, gütiger Säfte, eine keineswegs vollkommene Frucht, auf der einen Seite durch frühen Frost zusammengeschrumpft und auf der anderen überreif durch Sonnenglut, hie und da angestoßen und von bitter dunklen Narben gefleckt, aber im großen und ganzen gesund, erfreulich und von einer höchst angenehmen Reife. Andere Dichter, wie Shakespeare, mit den leidenschaftlichen, widerspruchsvollen Sympathien und dem seltsamen objektiven Intellekt, sind nicht imstande, ihr Inneres so einfach bloßzulegen: ein Mensch dieses Typus braucht wie ein Brillant viele Facetten, um sein ganzes Licht spielen zu lassen, und so schleift er eine Facette nach der anderen, hier Falstaff und dort Hamlet, bis sich die Augen der Einfältigen geblendet schließen.

Und doch verfolgt Shakespeare dasselbe Ziel wie Montaigne, und zwar das der Selbstenthüllung, und es wäre vorschnell geurteilt, wenn man behaupten würde, daß er es mit geringerem Können tut. Denn während Montaigne nichts weiter als Prosa zu seiner Verfügung hat und noch dazu eine nicht allzu reiche Prosa, wie er selbst klagt, hatte Shakespeare nie seinesgleichen an Magie des Ausdrucks, und er verwendet sowohl die lyrische wie die dramatische Form, Poesie und Prosa, um seiner Seele Ausdruck zu verleihen.

Wir tun Shakespeare unrecht, wenn wir glauben, daß er sich hinter seinem Werk verberge; diese Vermutung ist ebenso unwürdig wie der alte von Carlyle entkräftete Verdacht, daß Cromwell ein ehrgeiziger Heuchler gewesen sei. Die Ehrlichkeit ist das Geburtsmal des Genies, und wir können sicher sein, daß Shakespeare uns ein besonders treues Bild überliefert hat. Wenn wir uns nur der Mühe unterziehen, können wir aus seinen Werken erkennen, wie er zu Lebzeiten aussah.

Wir tun uns selbst unrecht, wenn wir annehmen, daß Shakespeare „jenseits des Verständnisses" sei. Er hatte nicht einmal zu seiner Zeit die ganze Welt ausgefüllt. In den Zeiten Elisabeths war neben ihm noch Raum für Marlowe und Spenser, Ben Jonson und Bacon, und seit der Zeit hat sich das geistige Blickfeld ebenso wie das materielle bis zur Unendlichkeit geweitet. Es ist jetzt Raum im Leben für eine Anzahl von Idealen, von denen man sich im sechzehnten Jahrhundert nichts träumen ließ. Wir wollen diese hündische Demut ablehnen; auch wir sind Menschen, und es gibt auf Erden keinen höheren Rang, und im Weltall gibt es nichts, was sich unserem Verständnis entzieht. Es wird von Nutzen für uns sein, Shakespeare und seine großen Eigenschaften zu kennen und ihm die schuldige Ehrfurcht zu erweisen; es wird für uns ebenfalls von Nutzen sein, seine Mängel und seine Fehler zu sehen, denn schließlich sind es die menschlichen Schwächen, die unsere Sympathie erwecken und uns einen Menschen teuer machen, und ohne Liebe ist die Anbetung ohne Kraft, das Beispiel ohne Reiz.

Der Zweifel an der Persönlichkeit Shakespeares und die daraus folgende Verwirrung und Fülle von Widersprüchen sind meiner Ansicht nach in erster Linie auf Coleridge zurückzuführen. Er war der erste moderne Kritiker, der eine Ahnung vom wirklichen Shakespeare hatte, und dieser Einblick lieh seinen Worten eine besondere Autorität. Aber Coleridge war von Natur aus ein Heldenanbeter und hob die Ehrfurcht auf lyrische Höhen.

Er tat alles, was in seiner Macht lag, um die Menschen zu überzeugen, daß Shakespeare myrionons aner war — „der myriadengestaltige Geist", eine Art Halbgott ewiger Metamorphose, ein Proteus ohne eigene Individualität. Diese Theorie behauptete sich fast ein Jahrhundert lang, wahrscheinlich, weil sie unserer nationalen Eitelkeit schmeichelt; denn sie ist an sich phantastisch, absurd und führt zu den lächerlichsten Schlußfolgerungen. So zum Beispiel, wo Coleridge sich mit der Tatsache auseinandersetzt, daß Shakespeare nie einen Geizigen geschildert hat, fällt ihm diese Lücke nicht als charakteristisch für Shakespeare auf, von dem Ben Jonson sagt, er sei eine „offene und freigebige Natur" gewesen, sondern er versteigt sich zu der Behauptung, daß der Geiz nicht zu den großen Triebkräften der Menschheit gehört und Shakespeare ihn wohl aus diesem Grunde nicht gestaltet hat. Dies ist ein reines Beispiel ekstatischer Heldenanbetung und geht von der Voraussetzung aus, daß alles, was Shakespeare tat, vollkommen war; die Menschheit kann jedoch selbst in einem Shakespearischen Hirn nicht restlos gespiegelt werden. Wie auch jeder andere geniale Mensch, muß Shakespeare sich in seinen Gaben und Fehlern, seinen Vorlieben und Vorurteilen zeigen, denn ein Sterblicher muß irgendwo versagen, wie es der alte wackere Dr. Johnson wußte.

Selbst wenn Shakespeare versucht hätte, sich hinter seinem Werk zu verbergen, wäre es ihm nicht gelungen. Heute, wo ein Fingerabdruck genügt, um einen Menschen von allen anderen zu unterscheiden, ist es schwer zu glauben, daß die Maske seiner Mentalität, daß selbst die Form und der Druck seiner Seele weniger einprägsam sein sollten. Genau wie die Bertillonschen Fingerabdrücke einen überwältigenden Beweis der Identität liefern, so lassen sich aus Shakespeares Schriften die Grundzüge seines Charakters und die Hauptereignisse seines Lebens über alle Zweifel hinaus feststellen. Die Zeiten für willkürliche Behauptungen über Shakespeare und den kritiklosen Lobgesang sind für immer vorbei. Der Zweck dieses

Buches ist, ihn zu zeigen, wie er liebte, lebte und litt, und die Beweise für diesen oder jenen Charakterzug sollen so gehäuft werden, daß jeder Zweifel erstickt und der Leser vollkommen überzeugt wird. Denn nicht nur ist das gesamte Beweismaterial überwältigend und überzeugend, sondern wir haben auch die Aussagen von Augenzeugen, die es bestätigen, und einer dieser Augenzeugen, Ben Jonson, ist in jeder Hinsicht vertrauenswürdig und zuverlässig.

Wir wollen Shakespeare wie jeden anderen Schriftsteller behandeln und uns einfach fragen, in welcher Form sich ein dramatischer Autor am besten zu offenbaren vermag. Ein großer Dramatiker mag nie ein Selbstbildnis mit allen seinen Fehlern und Lastern gemalt haben. Aber wenn er sich zutiefst in die menschliche Natur versenkt, muß er sich von seiner Selbsterkenntnis leiten lassen, wie Hamlet sagt: „einen anderen Mann aus dem Grunde kennen, heißt sich selbst kennen", soweit das Paradox rechtfertigend, das der dramatische Dichter in seinem psychologischen Meisterwerk am meisten von seiner eigenen Natur enthüllen wird.

Wollte man die Shakespeare-Anhänger nach dem tiefsten und kompliziertesten Charakter in seinen ganzen Dramen fragen, so würde wahrscheinlich jeder ohne Zögern Hamlet nennen. Die Strömung unseres Kulturlebens weist seit langem in diese Richtung. Goethe war der erste, der mit der Intuition eines verwandten Genies Hamlet auf ein Piedestal stellte. Er nannte ihn den Unvergleichlichen und widmete ihm eine seitenlange Analyse seines Charakters. Coleridge folgte mit dem Geständnis, dessen Richtigkeit wir später erkennen werden: „Ich habe ein Stück Hamlet in mir selbst, wenn ich so sagen darf." Aber selbst wenn man zugibt, daß Hamlet die komplizierteste und tiefste Schöpfung Shakespeares ist und daher wahrscheinlich die Gestalt, in der Shakespeare am meisten von seinem Wesen offenbarte, so bleibt noch die Frage offen, bis zu welchem Grade dies geschehen ist. Ist es möglich, mit Sicherheit zu zeigen, daß

selbst die großen Umrisse des Hamletschen Charakters mit den Grundzügen des Dichters übereinstimmen?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, dies zu beweisen. Wenn man zum Beispiel zeigen könnte, daß Shakespeare, sooft er sich bei der Charakterzeichnung einer Gestalt vergriff und ihr wesensfremde Züge verlieh, immer wieder unbewußt in die Hamletsche Tonart zurückfiel, so würde sich der Verdacht der Identität Hamlets mit dem Dichter bedeutend verstärken. Es gibt jedoch einen noch überzeugenderen Beweis. Wenn man annehmen könnte, daß Shakespeare, sooft er einen anderen Charakter schuf, nur immer wieder Hamlet Zug für Zug — Licht für Licht — Schatten für Schatten — malte, so wäre unsere Gewißheit fast vollständig; denn ein Dramatiker begeht diesen Fehler nur, wenn er unbewußt für seine eigene Person spricht. Wenn wir jedoch diese beiden Beweise — und zwar nicht einmal, sondern zu wiederholten Malen — fänden, so würde sich unsere Überzeugung der wesentlichen Identität Hamlets mit Shakespeare zu greifbarer Gewißheit verdichten.

Selbst in diesem Falle wäre es albern, zu behaupten, daß Hamlet Shakespeare erschöpft. Der Kunst gelingt es kaum, den Saum des Lebensgewandes zu besticken, und der komplizierteste Charakter im Drama oder selbst im Roman ist einfach, wenn man ihn mit dem alltäglichsten Menschenschicksal vergleicht. Shakespeare schloß Falstaff und Kleopatra neben dem Autor der Sonette in sich ein, und die Erkenntnis, die man aus diesen Gestalten gewinnt, muß dazu dienen, die in Hamlet gegebenen Grundzüge zu vollenden und vielleicht auch zu verändern, bevor man mit Sicherheit zu sagen vermag, daß das Porträt eine Darstellung der Wirklichkeit ist. Aber sobald unsere Untersuchung beendet ist, wird es ersichtlich werden, daß Hamlet, mit vielen notwendigen Einschränkungen, wirklich die charakteristischsten Züge Shakespeares enthüllt. Um gleich den springenden Punkt herauszugreifen, will ich das Wesen Hamlets in der Darstellung von Coleridge und Professor Dowden betrachten.

Coleridge sagt: „In Hamlets Charakter herrscht das Abstrakte und das Verallgemeinernde gegenüber dem Praktischen vor. Es fehlt ihm nicht an Mut, Geschicklichkeit, Willenskraft oder Gelegenheit zum Handeln; aber jeder Vorfall bringt ihn zum Nachdenken; und es ist merkwürdig und zugleich ganz zwangsläufig, daß Hamlet, der während des ganzen Stückes die Vernunft selbst zu sein scheint, schließlich durch bloßen Zufall zur Ausführung seiner Absicht gedrängt wird." An andrer Stelle sagt er: „In Hamlet sehen wir eine große, ja fast ungeheure intellektuelle Aktivität neben einer in demselben Maße vorhandenen Abneigung gegen wirkliches Handeln, das sich folgerichtig aus dieser Aktivität ergeben müßte."

Die Charakteranalyse von Professor Dowden ist sorgfältiger, aber kaum in gleichem Maße vollständig. Er nennt Hamlet „den grüblerischen Sohn eines willensstarken Vaters" und fügt hinzu, daß er das Mannesalter erreicht habe, „während er sich noch auf den Universitäten herumtrieb, Philosophie studierte, in Kunst dilettierte, über die Probleme des Lebens und des Todes grübelte, ohne einen Entschluß zu fassen oder zum Handeln überzugehen. Diese jahrelange Denkarbeit fern vom tätigen Leben hat in ihm sogar die Fähigkeit des Glaubens zerstört . . . In Gegenwart des Geistes ist er selbst ein ‚Geist' und glaubt an die Unsterblichkeit der Seele. Wenn er seinen eigenen Gedanken überlassen wird, schwankt er hin und her, Sterben ist ihm Schlafen, ein Schlaf, vielleicht von Träumen unterbrochen . . . Er ist unfähig, zu einer Gewißheit zu gelangen . . . Er gehört zu denen, die sich durch Reden mehr als durch Taten Erleichterung schaffen, und er redet sich die Last von der Seele herunter."

Welche Gestalt gibt es nun bei Shakespeare, die dieselben oder einige dieser Grundzüge trägt? Es müßte ein ebensolcher Bücherwurm sein, unentschlossen, versonnen, vor der Tat zurückscheuend, von melancholischem Temperament und bereit, sich mit Worten zu entlasten. Fast jeder, der meinem Gedankengang so weit gefolgt ist, wird an Romeo denken. Hazlitt hat

erklärt: „Romeo ist ein verliebter Hamlet. Der eine besitzt denselben reichen Überschwang an Leidenschaft und Gefühl wie der andere an Gedanken und Gefühl. Beide sind gedankenabwesend und mit sich selbst beschäftigt, beide leben in sich selbst versunken in einer imaginären Welt." Vieles davon ist zutreffend und gibt ein beachtenswertes Beispiel der psychologischen Einsicht, die Hazlitt gelegentlich besaß, aber aus Gründen, die ich später entwickeln werde, ist es nicht möglich, auf der Identität von Romeo und Hamlet zu beharren, wie es Hazlitt tut. Höchstens könnte man sagen, daß Romeo ein jüngerer Bruder Hamlets sei und sein Charakter viel unreifer und unkomplizierter als der des buchgelehrten Prinzen. Außerdem ist die Charakterisierung Romeos — die bloße Zeichnung und Darstellung — viel schwächer als die Hamlets. Romeo verschwimmt vor meinen Augen in einem rosenfarbenen Nebel der Leidenschaft. Nachdem er aus Julias Armen verbannt ist, sehen wir ihn nur einen Augenblick lang, bevor er in die nie endende Nacht hinausrast, da Shakespeares ganzes Interesse mehr auf die Poesie des Themas als auf den Charakter seines Helden gerichtet ist. Romeo erscheint roh und unfertig, wenn man ihn mit einer so tiefen psychologischen Studie wie Hamlet vergleicht. In „Hamlet" steht oft die Handlung still, während Zwischenfälle nur zu dem Zwecke eingeschoben werden, um gewisse Eigenschaften des Helden zu beleuchten. „Hamlet" ist auch Shakespeares längstes Drama, mit Ausnahme von „Antonius und Kleopatra", und „die Gesamtlänge der Reden Hamlets", schreibt Dryasdust, „übersteigt bei weitem das Maß, das Shakespeare seinen andern Gestalten zuweist". Der wichtige Punkt jedoch ist, daß Romeo eine mehr als bloße Familienähnlichkeit mit Hamlet besitzt. Selbst in der Glut und dem Aufruhr seiner Leidenschaft behauptet sich der nachdenkliche Zug in Romeo. Julia sagt „Gute Nacht" und verschwindet, aber er findet noch die Zeit, uns die abstrakte Wahrheit mitzuteilen:

Wie Knaben aus der Schul' eilt Liebe hin zum Lieben,
Wie Knaben an ihr Buch wird sie hinweggetrieben.

Julia erscheint unerwartet wieder, und Hamlets verallgemeinernde Art offenbart sich von neuem in Romeo:

Wie silbersüß tönt bei der Nacht die Stimme
Der Liebenden, gleich lieblicher Musik
Dem Ohr des Lauschers.

Wir können sicher sein, daß Julia ein etwas ausgeprägteres Lob vorgezogen hätte. Er ist jedoch so in seine unzeitgemäße Träumerei verloren, daß Julia ihn wiederholt anrufen muß, ehe er antwortet.

Romeo hat auch Hamlets besondere Gewohnheit, mit sich selbst zu sprechen. Er beginnt einen Monolog auf seinem Weg zu Julia in Capulets Garten, während sein Herz so laut hätte pochen müssen, daß er sich selbst kaum hören konnte, und er ist in ein Selbstgespräch versunken, als er zum Apotheker eilt. Auch in diesem späteren Monolog, während alle seine Gedanken sich um Julia, um ihr unter ungünstigen Sternen stehendes Geschick und den ihre Liebe endenden Tod drehen müßten, ist er imstande, uns den Apotheker in seinem Laden mit einer Fülle von Details zu malen, die mehr für Shakespeares Sorgfalt und Gedächtnis als für seine psychologische Einsicht sprechen. Der Fehler wäre jedoch noch schwerer wiegend, wenn Romeo anders geartet wäre. Aber Romeo ist, wie Hamlet, immer bereit, seine Seele durch Worte zu entlasten, und wenn er nicht immer die besten Worte findet, manchmal sogar auf höchst unangemessene verfällt, so beweist es nur, daß Shakespeare in seiner ersten Tragödie seine Kunst noch nicht so meisterte wie später.

In der Kirchhofszene des fünften Aktes offenbart sich Romeos Ähnlichkeit mit Hamlet noch stärker.

Hamlet sagt zu Laertes:

Ich bitt' dich, laß die Hand von meiner Gurgel;
Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Das ich zu scheun dir rate.

In genau derselben Gemütswallung sagt Romeo zu Paris:

> Versuch' nicht, guter Jüngling, den Verzweifelnden!
> Entflieh und laß mich; denke dieser Toten!
> Laß sie dich schrecken!

Diese Großzügigkeit ist etwas so Seltenes, daß sie allein schon genügen würde, um eine enge Verwandtschaft zwischen Romeo und Hamlet zu beweisen. Romeos letzte Rede wäre auch für Hamlet charakteristisch; selbst auf der Schwelle des Todes stellt er noch verallgemeinernde Betrachtungen an:

> Wie oft sind Menschen, schon des Todes Raub,
> Noch fröhlich worden! Ihre Wärter nennen's
> Den letzten Lebensblitz.

Romeo hat auch dieselbe seltsame Mischung von nachdenklicher Trauer und Mitgefühl, die Hamlets ganzes Verhalten stempelt; er sagt zum „edlen Grafen Paris":

> O gib mir deine Hand, du, so wie ich
> Ins Buch des herben Unglücks eingezeichnet!

Und schließlich kommt Shakespeares wunderbare lyrische Begabung in Romeo ebenso rückhaltlos wie in Hamlet selbst zum Ausdruck. Die Schönheit des letzten Monologs ist eher eine der Leidenschaft als des Intellekts, aber der wunderbare, überwältigende Schwung einiger Zeilen ist nie übertroffen worden:

> . . . Hier, hier will ich bleiben
> Mit Würmern, so dir Dienerinnen sind.
> O hier bau' ich die ew'ge Ruhstatt mir
> Und schüttle von dem lebensmüden Leibe
> Das Joch feindseliger Gestirne. —

Der ganze Monolog, und hauptsächlich das wunderbare Epitheton „lebensmüde" (eigentlich „*weltmüde*" — world wearied flesh) trifft auf Hamlet mindestens so zu wie auf Romeo. Die Leidenschaft ist zwar in Romeo stärker betont, während in Hamlet eine größere Unentschlossenheit neben stärkerer

Bewußtheit vorhanden ist, aber sonst finden sich alle Eigenschaften des jugendlichen Liebhabers im „buchgelehrten Prinzen" wieder. Hamlet ist offensichtlich das spätere, vollendete Bild und Romeo dazu eine köstliche Skizze.

Hamlet sagt, er sei rachsüchtig und ehrgeizig, obwohl er keins von beiden ist. Und ebenso sagt Romeo:

Ich will ein Fackelträger sein und zusehn . . .

während er die Hauptrolle und eine sehr aktive Rolle im Drama spielt. Hätte er mehr von einem „Fackelträger" und Zuschauer, so wäre er Hamlet noch ähnlicher. Trotz der Gewohnheit des Verallgemeinerns durchsucht er nicht das Dunkel mit schmerzaufgerissenen Augen, wie es Hamlet tut; die Lebensprobleme wuchten noch nicht auf seiner Seele. Er ist zu jung, um das Geheimnis und Grauen des Lebens empfunden zu haben. Auf ihn fällt nur der Schatten der Melancholie, die dem Hamlet die ganze Welt entfärbt.

Sieben oder acht Jahre nach der Periode, in der Shakespeare „Romeo und Julia" geschrieben hatte, wurde er sich der Veränderung seines eigenen Temperaments bewußt und verkörperte sie in einer andern Gestalt, dem melancholischen Jacques in „Wie es euch gefällt". Es ist allgemein bekannt, daß Jacques von Shakespeare frei erfunden wurde; er fand ihn nicht unter den Gestalten von Lodges „Rosalinde", aus der er die Geschichte sowie die meisten handelnden Personen übernahm. Jacques ist nur in leichten Umrissen skizziert, aber seine Züge decken sich mit denen Hamlets. Jacques ist ein ebenso melancholischer Betrachter des Lebens wie Hamlet, mit leichter Auffassungsgabe und schwerem Herzen, und zwar sind es Eigenschaften Hamlets, die in dem jugendlichen Romeo nicht zur Geltung kamen. Willkürlich herausgegriffene Zitate genügen, um meine Behauptung zu bekräftigen. „O wär' ich doch ein Narr," sagt Jacques, „mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke." Und Hamlet spielt die Narrenrolle mit kaum besserer Begründung. Jacques ruft aus:

. . . gebt mir frei
Zu reden, wie mir's dünkt: und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
Will sie geduldig nur mein Mittel nehmen.

Und Hamlet ruft aus:

Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt sie einzurichten kam!

Die berühmte Rede von Jacques: „Die ganze Welt ist Bühne . . ." hätte auch von Hamlet gehalten werden können, sie gehört eigentlich in den Mund des Mannes, der den Schauspielern so ausgezeichnete Ratschläge gab. Jacques' melancholische Beichte ist der Art und dem Sinne nach für Hamlet charakteristisch. Wie oft muß Shakespeare darüber nachgedacht haben, ehe es ihm gelang, die seltsame Natur seiner eigenen Krankheit so plastisch zu gestalten.

Ich habe weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch des Hofmanns, die hoffärtig ist; noch des Soldaten, die ehrgeizig ist; noch des Juristen, die politisch ist; noch der Frauen, die prüde ist; noch des Liebhabers, die alles zusammen ist: sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzen bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen, und wirklich die gesamte Betrachtung meiner Reisen, deren öftere Überlegung mich in eine höchst launische Betrübnis einhüllt.

Diese „launische Betrübnis", aus der Kontemplation geboren, war tatsächlich die bei Shakespeare vorherrschende Stimmung. Jacques liebt ebenso wie Hamlet Einsamkeit und Natur, — und vor allem der letzte Zug, der uns von Jacques überliefert wird, sein Eifer, den bekehrten Herzog zu sehen, um von ihm zu lernen, ist ein ausgezeichnetes Beispiel der intellektuellen Neugier, die eines der auffallendsten Kennzeichen Hamlets ist. Noch ein anderer Grundzug wird Jacques zugeschrieben, den wir nicht vergessen dürfen. Der Herzog beschuldigt ihn der ausschweifenden Lebensweise, obwohl die Sinnlichkeit ganz aus dem Rahmen seines Charakters zu fallen scheint und sicherlich

während der ganzen Handlung nicht zum Ausdruck kommt. Wenn wir die Charaktere Romeos, des poetischen Liebhabers, und Jacques', des nachdenklich traurigen Philosophen, vereinigen, haben wir fast den vollständigen Hamlet.

Es ist denkbar, daß selbst ein wohlgesinnter Leser, der meinen bisherigen Ausführungen über die Ähnlichkeit Romeos und Jacques' mit Hamlet zustimmt, noch keineswegs aus diesen sozusagen vorbereitenden Studien für das große Porträt folgert, daß dieses Meisterwerk der Bildniskunst ein Selbstporträt Shakespeares ist. Der unvoreingenommene Kritiker wird wahrscheinlich sagen: „Ich muß zugeben, daß Ihre Hypothese viel Bestechendes hat, aber eine Hypothese ist noch immer keine Gewißheit." Zum Glück kann der Beweis noch tausendfach überzeugender geführt werden als durch die Schlußfolgerungen, die sich aus Romeo oder Jacques oder sogar aus allen beiden ziehen lassen.

II

Hamlet — Macbeth

Es gibt ein späteres Drama von Shakespeare, ein Drama, das in die Zeit zwischen „Othello" und „Lear" fällt und daher auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung gehört und dessen Held Hamlet ist, wieder Hamlet mit allen seinen Eigenarten und Fehlern; ein Hamlet, der ebenfalls in eine Handlung verwickelt ist, die seiner Natur widerspricht. Wenn diese Behauptung bewiesen werden könnte, müßten alle berufenen Richter zugeben, daß die Identität von Hamlet mit seinem Schöpfer festgestellt worden ist. Denn Shakespeare muß diesen zweiten Hamlet ganz unbewußt gemalt haben. Man stelle sich dies vor: unter ganz neuen Umständen spricht der Dichter mit Hamlets Stimme und Hamlets Worten. Die einzig mögliche Erklärung ist, daß er aus seinem eigenen Herzen spricht und sich deshalb des Fehlers nicht bewußt wird. Das Drama, das ich meine, ist „Macbeth".

Soweit ich weiß, hat bis jetzt niemand daran gedacht, auf eine Ähnlichkeit, geschweige denn Identität der Charaktere von Hamlet und Macbeth hinzuweisen; trotzdem scheint es mir nicht schwer zu beweisen, daß Macbeth, „der rauhe Macbeth", wie ihn Hazlitt und Brandes nennen, kein anderer ist als unser sanfter, unentschlossener Humanist und Philosoph Hamlet, der sich in Lederhosen als schottischer Than verkleidet.

Wenn wir das erste Auftreten Macbeths betrachten, zwingt sich uns die Feststellung auf, daß er genau so spricht und handelt, wie Hamlet unter solchen Umständen sprechen und handeln würde.

Der ehrliche schwerfällige Banquo ist verblüfft, als Macbeth zusammenschauert und die lockenden Prophezeiungen der Hexen zu fürchten scheint; er sieht noch nicht, was der scharfe Hamletintellekt im Augenblick erkannt hat, — die furchtbaren Mittel, durch die allein sich die Prophezeiung erfüllen kann. Sobald Macbeth als Than von Cawdor begrüßt wird, warnt ihn Banquo, aber Macbeth beginnt ein Selbstgespräch, ohne sich um die Anwesenden zu kümmern, wie es Hamlet getan hätte, — was unter den gegebenen Umständen ganz unpsychologisch ist, denn was er sagt, muß den Verdacht bei Banquo erwecken und entspricht nur der Hamletmentalität, die sich bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit in Nachsinnen verliert. Der Monolog selbst ist verblüffend charakteristisch für Hamlet. Nachdem Macbeth das natürliche Aufflammen seiner Hoffnungen zum Ausdruck gebracht hat, beginnt er, das Für und Wider wie ein buchgelehrter Denker abzuwägen.

> Die Anmahnung von jenseits der Natur
> Kann schlimm nicht sein — kann gut nicht sein; wenn schlimm —:
> Was gibt sie mir ein Handgeld des Erfolgs,
> Wahrhaft beginnend? Ich bin Than von Cawdor!
> Wenn gut —: warum befängt mich die Versuchung?
> Deren entsetzlich Bild . . . . . .
> Erschüttert meine schwache Menschheit so,
> Daß jede Lebenskraft in Ahnung schwindet
> Und nichts ist, als was nicht ist.

Trotzdem Banquo ihn „verzückt" nennt und die Aufmerksamkeit auf ihn lenkt, fährt er im Selbstgespräch fort — denn er hat schließlich die Argumente gegen das Handeln gefunden:

> . . . Will das Schicksal mich
> Als König, nun, mag mich das Schicksal krönen,
> Doch ohne mein Zutun.

Alles echtes Hamletblut! Bei Aktschluß, als Macbeth sich vor den andern Anwesenden entschuldigt, wird er der Student von Wittenberg in eigener Person. Seine Höflichkeit ist fast ebenso charakteristisch wie der den Büchern entnommene Vergleich:

> . . . Ihr güt'gen Herrn, eur Mühn
> Ist eingeschrieben, wo das Blatt ich täglich
> Umschlag' und les'.

Wenn dies nicht Hamlets eigenster Ton, seine Art und Ausdrucksweise ist, dann hat überhaupt die Eigenart einer Individualität keine eigene Stimme.

Ich habe diese erste Szene, in der Macbeth erscheint, derart hervorgehoben, weil das erste Auftreten bei weitem das wichtigste ist, um die Grundzüge eines Charakters festzulegen; die ersten Eindrücke in einem Drama lassen sich schwer verwischen und fast unmöglich verändern.

Macbeth spielt Hamlet von Anfang bis zu Ende des Stückes; und Lady Macbeths erstes Auftreten (einer Person, die fast ebenso wichtig für das Drama ist wie Macbeth selbst) wird von Shakespeare dazu benutzt, diesen Eindruck von Macbeths Charakter zu bekräftigen. Nachdem sie den Brief ihres Mannes gelesen hat, sind fast ihre ersten Worte:

> . . . Doch fürcht' ich dein Gemüt;
> Es ist zu voll von Milch der Menschenliebe,
> Das Nächste zu erfassen.

Ist dies nicht eine vollkommenere Charakteristik der Hamletschen Natur, als sie im „Hamlet" selbst vorkommt? Hamlet erklärt bitter, daß er „Taubenmut" hegt, daß es ihm „an Galle fehlt,

die bitter macht den Druck"; er sagt zu Laertes, daß er ihn immer geliebt habe, im Gespräch mit seiner Mutter bekennt er:

> Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich . . .

und sie erzählt dem König, daß er nach Polonius' Tode geweint habe. Aber die beste Bezeichnung für diese Sanftmut ist die hier von Lady Macbeth gegebene: „Er ist zu voll von Milch der Menschenliebe." Diese Worte treffen für den schottischen Ritter wie für den wittenbergischen Studenten zu; im Grunde ihrer Seele sind sie eine und dieselbe Person.

Obwohl Macbeth von seiner Frau zum Handeln aufgestachelt wird, versucht er in den letzten Worten dieser Szene, den Entschluß aufzuschieben. „Wir sprechen noch davon", sagt er, worauf die Frau die Initiative ergreift, ihn davor warnt, sich zu verraten, und hinzufügt: „Laß alles andere mir." Macbeths Zweifel, seine Unentschlossenheit und seine Abneigung gegen das Handeln konnten nicht eindringlicher dargestellt werden.

Die siebente Szene des ersten Aktes beginnt mit einem andern langen Selbstgespräch Macbeths, in dem sich nicht nur die Hamletsche Unentschlossenheit und der unangebrachte Hang zu Meditationen zeigt, sondern auch das besondere Hin- und Herpendeln Hamletscher Gedanken:

> Wär's abgetan, sowie's getan ist, dann wär's gut,
> Man tät' es eilig. – Wenn der Meuchelmord
> Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen
> Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:
> Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles
> Sich abgeschlossen hätte – hier, nur hier –
> Auf dieser Sandbank einer seichten Zeit –,
> So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben. –

Ist es nicht dieselbe Seele, die im Selbstgespräch das Schicksal fragt, ob's „edler im Gemüt . . . . ."

Macbeth hat auch die Hamlet eigene, wunderbare intellektuelle Objektivität – eine Eigenschaft, die, wie ich noch nebenbei

bemerken möchte, selten bei einem rücksichtslosen Mörder vorkommt. Er sieht sogar die guten Seiten des Königs:

> Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
> So mild getragen, blieb im großen Amt
> So rein, daß seine Tugenden, wie Engel,
> Posaunenzüngig werden Rache schrein
> Dem tiefen Höllengreuel seines Mords . . .

Ist es nicht die Hamletsche Fähigkeit, sich selbst im vornhinein zu verdammen? Macbeth endet dieses Selbstgespräch mit Worten, die aus der tiefsten Tiefe des Hamletschen Herzens kommen:

> Ich habe keinen Stachel,
> Die Seiten meines Wollens anzuspornen,
> Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
> Sich überspringt und jenseits niederfällt. –

Hamlet hat auch keinen Stachel, die Seiten seines Wollens anzuspornen, kennt auch sicher diesen Ehrgeiz, der sich überspringt und den Aufschwung hindert. Dieser Monolog allein sollte genügen, um allen Kritikern die Wesensidentität von Hamlet und Macbeth zu beweisen. Lady Macbeth erzählt uns auch, daß Macbeth den Tisch verließ, an dem der König saß, um sich in ein langes Selbstgespräch einzuspinnen; und als er hört, daß selbst der König nach ihm gefragt habe, versucht er nicht, sein seltsames Benehmen zu entschuldigen, sondern sagt einfach: „Wir woll'n nicht weitergehn in dieser Sache . . .", in wahrer Hamletart enthüllend, wie die Entschließung von des „Gedankens Blässe angekränkelt" wurde. Wie seine Frau richtig sagt, folgt bei ihm „ich fürchte" dem „ich möchte", „der armen Katz' im Sprichwort gleich". Selbst als er zum Handeln durch Lady Macbeths widernatürlichen Eifer aufgepeitscht wird, fragt er:

> Wenn's uns mißlänge?

worauf sie ihm rät, den Mut „zum Höhepunkt" emporzuschrauben, und den Plan der Tat selbst entwirft. Von ihrer männlichen Entschlossenheit angesteckt, willigt Macbeth schließlich in die „Schreckenstat", wie er sie nennt, ein. Das Wort „Schreckenstat"

ist sicher für den humanen Dichter und Denker charakteristischer als für den Krieger und Mörder. Selbst an dieser Schicksalswende ist Macbeth nicht imstande, sich etwas vorzutäuschen; er ist, wie Hamlet, gezwungen, sich selbst zu erkennen:

Birg, falscher Schein, des falschen Herzens Kunde!

Ich habe jetzt fast jedes Wort, das Macbeth im ersten Akt spricht, berücksichtigt, ich habe weder einzelne Absätze herausgegriffen, noch etwas übersprungen, was gegen meine Behauptung sprechen könnte; jeder unparteiische Leser muß zugeben, daß Hamlet in diesem ersten Akt des „Macbeth" klarer skizziert ist als in dem ersten Akt des „Hamlet". Macbeth erscheint vor uns als ein unentschlossener Träumer, höflich, sanftmütig, von vollkommener intellektueller Objektivität, Buchphrasen brauchend, und immer wieder werden sein Hang zum Grübeln und seine Abneigung gegen das Handeln besonders unterstrichen.

Trotzdem im zweiten Akt die Ereignisse sich überstürzen, der Mord und seine Entdeckung aufeinanderfolgen, benutzt Shakespeare Macbeth ebenso ausgiebig als Sprachrohr seines wunderbaren lyrischen Schwungs, wie er es bei Hamlet getan hat. Hamlet, ein noch größerer Sänger sogar als Romeo, ist von Natur aus ein Dichter und benutzt jede sich bietende Gelegenheit, um das Ohr durch wunderbare Melodien zu bezaubern. Statt den Mord an seinem Vater zu rächen, hält er immer wieder die Tat zurück und singt sich selbst von Liebe und Tod und dem noch unentdeckten Lande vor in Worten von einer so magischen, übersinnlichen Schönheit, daß sie sich in der ganzen Weltliteratur höchstens mit dem letzten Kapitel des Predigers Salomo vergleichen lassen. Vom Anfang bis zum Ende ist Hamlet ein großer Dichter, und seine wunderbare Begabung ist bei ihm etwas so Natürliches, daß sie kaum von den Kritikern erwähnt wird. Diese Begabung besitzt Macbeth jedoch in kaum geringerem Grade, und sie wird ebensowenig beachtet. Es scheint manchmal, als

ob Shakespeare das Drama als Mittel benutzte, um den höchsten lyrischen Ausdruck zu finden.

Ohne länger bei diesem Punkte zu verweilen, wollen wir den zweiten Akt des Dramas betrachten. Banquo und Fleance treten ein; Macbeth spricht mit ihnen einige Worte. Sie gehen ab, und nachdem er dem Diener einen Auftrag gegeben hat, beginnt Macbeth wieder ein langes Selbstgespräch. Er glaubt einen Dolch vor sich zu sehen und fängt sofort zu philosophieren an:

. . . Komm, laß dich packen —
Ich fass' dich nicht, und doch seh' ich dich immer.
Bist du, Unglücksgebild, so fühlbar nicht
Der Hand gleich wie dem Aug'? Oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk,
Das aus dem heißgequälten Hirn erwächst?
Ich seh' dich noch, so greifbar von Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke . . . . . .
. . . . . .
Mein Auge ward der Narr der andern Sinne
Oder mehr als alle wert. — Ich seh' dich stets
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war. — Es ist nicht wirklich da.

Ist dies nicht eine Illustration zu der Hamletschen Behauptung: „denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu . . ."

Ebenso wie Hamlet auf der Kippe seines geistigen Gleichgewichts so balanciert, daß es bei den akademischen Kritikern noch eine strittige Frage ist, ob sein Wahn Verstellung oder Wirklichkeit ist, zeigt uns auch hier Shakespeare, wie Macbeth den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verliert und ins Leere fällt.

Der lyrische Ausbruch, der hier folgt, ist nicht sehr gelungen, und wahrscheinlich deshalb bricht ihn Macbeth plötzlich ab:

Solang ich drohe, lebt er; drum sei's bald!
Für heiße Tat ist müß'ges Wort zu kalt . . .

was genau der Hamletschen Klage entspricht:

. . . Trefflich brav,
Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angespornt, mit Worten nur,
Wie eine Hure, muß mein Herz entladen.

In diesem Augenblick tritt Lady Macbeth ein, der Mord wird vollbracht, und nun, bis zur höchsten Spannung aufgepeitscht, muß Macbeth mit vollster Ehrlichkeit aus den Tiefen seiner Seele sprechen. Wird er, wie es ein ehrgeiziger Mann getan hätte, über diesen wichtigsten Schritt zum Ziele jubeln? Oder wird er wie ein Vorsichtiger sein möglichstes tun, um die Spuren seines Verbrechens zu verwischen, und wird Pläne entwerfen, um den Verdacht auf andere abzulenken? Es ist Lady Macbeth, die diese Rolle spielt. Sie schickt Macbeth:

. . . Nimm etwas Wasser
Und wasch von deiner Hand das garst'ge Zeugnis . . .

während er in seiner Verwirrung sich der durchlebten Ängste erinnert und sich als ein sensibler verträumter Dichter zeigt, der von Mitleid erfaßt ist. Hier ist die unglaubliche Szene:

Lady Macbeth: . . . Dort liegen zwei beisammen.
Macbeth: Der schrie: „Gott sei uns gnädig!" jener: „Amen!"
Als sähn sie mich mit diesen Henkershänden.
Behorchend ihre Angst, konnt' ich nicht sagen:
„Amen", als jener sprach: „Gott sei uns gnädig!"
Lady Macbeth: Denkt nicht so tief darüber.
Macbeth: Doch warum
Konnt ich nicht „Amen" sprechen? War mir doch
Die Gnad' am meisten not, und „Amen" stockte
Mir in der Kehle.

Dieser religiöse Anflug, der die Schwäche des Sichselbstbemitleidens färbt, kehrt in Hamlet immer wieder. Hamlet ist auch religiös, er bittet Ophelia, sich in ihren Gebeten seiner Sünden zu erinnern. Als er zum erstenmal den Geist seines Vaters sieht, ruft er aus:

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Und als der Geist ihn verläßt, sagt er: „Ich werde beten gehn." Dieser neue, wesentliche und besondere Zug bietet den überzeugendsten Beweis der Identität der beiden Charaktere. Diese ganzen Worte sind in dem Munde eines Mörders vollkommen unerwartet und unangebracht. Kein Wunder, daß Lady Macbeth ausruft:

> Dieser Taten muß
> Man so nicht denken, so macht es uns toll.

Aber nichts kann Macbeth zurückhalten. Er läßt seiner poetischen Imagination die Zügel schießen und endet mit einem wunderbaren lyrischen Ausbruch, der eine nähere Beziehung zu dem Wesen Shakespeares als zu der augenblicklichen Situation besitzt:

> Mir war, als rief es: „Schlaft nicht mehr, Macbeth
> Mordet den Schlaf! Ihn, den unschuldigen Schlaf;
> Schlaf, der des Grams verworrn Gespinst entwirrt . . ."

und so weiter — wie ein in seine eigenen Vorstellungen verliebter Dichter. Lady Macbeth versucht, ihn wieder in die Wirklichkeit zurückzurufen, sagt ihm, daß die Gedanken seinen Mut erschlaffen, und schickt ihn mit den Dolchen zurück: „Färb' mit Blut die Kämmrer, wie sie schlafen." Aber Macbeth hat die Nerven verloren.

Er ist sowohl physisch zusammengebrochen, wie geistig überreizt. Er ruft aus:

> Ich gehe nicht mehr hin; ich bin entsetzt,
> Denk' ich, was ich getan: es wieder schaun —
> Ich wag' es nicht!

All dies ist höchst charakteristisch für den nervösen Studenten, dessen Mut zu einer über seine Kraft gehenden Tat, zu einer „Schreckenstat" emporgeschraubt wurde und der dann darüber zusammenbricht; aber diese Worte sind vollkommen absurd in dem Munde eines ehrgeizigen, halb barbarischen Kriegers.

Seine Frau schilt ihn kindisch und überspannt — „von schwacher Willenskraft"—, sie will die Dolche selbst zurückbringen,

aber nichts vermag Macbeths Mut zu stärken. Bei jedem kleinsten Geräusch fängt sein Herz zu hämmern an:

> . . . Woher das Klopfen?
> Wie ist's mit mir, daß jeder Ton mich schreckt?

Seine Gedanken irren ab, er stellt sich sogar vor, daß er gefoltert wird:

> Was sind das für Hände? Ha, sie reißen
> Mir meine Augen aus! —

Und dann kommt wieder der unvergleichliche, lyrische Ausbruch:

> Kann wohl des großen Meergotts Ozean
> Dies Blut von meiner Hand reinwaschen? Nein!
> Weit eh'r kann diese meine Hand mit Purpur
> Die unermeßlichen Gewässer färben
> Und Grün in Rot verwandeln.

Es ist viel von einem dichterischen Neuropathen und sehr wenig von einem Mörder aus Ehrgeiz in dieser lyrischen Hysterie vorhanden. Kein Wunder, daß Lady Macbeth erklärt, sie würde sich schämen, ein so „weißes Herz" zu haben. Es ist wieder ganz Hamlet, Hamlet zu einer intensiveren Spannung überreizt. Man sollte dabei nicht vergessen, daß „Macbeth" drei Jahre nach „Hamlet" geschrieben wurde, wahrscheinlich kurz vor „Lear", und daher eine größere Intensität und ein tieferer Pessimismus in Macbeth als in Hamlet zu erwarten war.

Die Charakterzeichnung in der nächsten Szene ist notwendigerweise sehr flüchtig. Die Entdeckung des Mordes zwingt jeden mit Ausnahme des Helden zum Handeln, aber Macbeth findet selbst auf diesem Höhepunkte der Erregung Zeit, unvergeßliche Hamletworte zu prägen:

> Von jetzt gibt es nichts Ernstes mehr im Leben . . .
> (There is nothing serious in mortality.)

Und die Beschreibung von Duncan:

> . . . die Silberhaut verbrämt
> Mit seinem goldnen Blut —

ist so gezuckert süß wie eine Zeile aus den Sonetten und an dieser Stelle gänzlich unangebracht.

In diesen ersten beiden Akten ist der Charakter von Macbeth so fest umrissen, daß keine späteren Ergänzungen ihn verwischen können.

Jetzt kommt im Drama ein Zeitraum, in dem Tat auf Tat so schnell folgt, daß kaum noch Gelegenheit zur Charakterisierung vorhanden ist. Dem oberflächlichen Beobachter scheint Macbeth seine Natur zu verändern, indem er schnell, obwohl nicht leicht, von Mord zu Mord schreitet. Er veranlaßt nicht nur Banquos Ermordung, sondern läßt auch Lady Macbeth darüber im Ungewissen. Die Erklärung dieser scheinbaren Charakteränderung liegt sehr nahe. Shakespeare entnahm die Macbethgeschichte der Holinshed-Chronik, in der berichtet wird, daß Macbeth Banquo und viele andere sowohl wie Macduffs Frau und Kinder mordete. Holinshed stattet Duncan mit zuviel Sanftmut und Macbeth mit zuviel Grausamkeit aus. Macbeths Handlungsweise entspricht bei Holinshed seiner Natur, aber Shakespeare schuf zuerst Macbeth nach seinem eigenen Bilde — sanft, buchgelehrt und unentschlossen — und fand sich dann durch die historische Tatsache gehemmt, daß Macbeth Banquo und die andern mordete. Er war daher gezwungen, auf irgendeine Weise zu erklären, warum sein Macbeth von Verbrechen zu Verbrechen taumelt. Es muß als höchst charakteristisch für den sanften Shakespeare bemerkt werden, daß er, selbst vor diese Schwierigkeit gestellt, nicht daran denkt, Macbeth einen Zug von Grausamkeit, Roheit oder Ehrgeiz zu leihen. Sein Macbeth begeht die Morde aus demselben Grunde, aus dem das ängstliche Reh kämpft — aus Furcht:

> . . . Das so zu sein, ist nichts,
> Doch sicher so zu sein. — In Banquo wurzelt
> Tief unsre Furcht; in seinem Königssinn
> Herrscht was, das will gefürchtet sein.

Und weiter:

> . . . Außer ihm ist keiner
> Vor dem ich zittern muß.

Dies beweist, wie nicht besser bewiesen werden könnte, daß Shakespeares tiefstes Wesen aus einer alles durchströmenden Güte bestand. Immer wieder versucht Lady Macbeth die Situation zu retten und den Gatten zu einem Entschluß aufzupeitschen, aber vergeblich; er ist „ganz entmannt von Torheit".

Wäre Macbeth ehrgeizig gewesen, wie es die Kommentatoren annehmen, so wäre ein genügendes Motiv für seine späteren Verbrechen gegeben. Aber der Ehrgeiz ist der Shakespeare-Hamletnatur so fremd, daß der Dichter ihn als Triebkraft nicht verwendet. Immer wieder greift er auf die Erklärung zurück, daß der Schüchterne „aus Furcht" gefährlich wird. Macbeth sagt:

> Doch ehe soll der Dinge Bau zertrümmern,
> Die beiden Welten schaudern, eh wir länger
> In Angst verzehren unser Mahl und schlafen
> In der Bedrängnis solcher grausen Träume,
> Die uns allnächtlich schütteln.

Nebenbei will ich noch bemerken, daß auch Hamlet sich über schlechte Träume beklagt.

In tiefer Hamletmelancholie vergleicht nun Macbeth seinen Zustand mit dem Duncans:

> Sanft schläft er nach des Lebens Fieberschauern;
> Verrat, du tatst dein Ärgstes; Gift, noch Dolch,
> Einheim'sche Bosheit, fremder Anfall, nichts
> Kann ferner ihn berühren.

Lady Macbeth bittet ihn, die „Runzeln zu glätten", froh und munter zu sein. Er verspricht es ihr auch. Aber bald verfällt er wieder in die düstere Stimmung und prophezeit eine Tat „furchtbarer Art". Seine Frau fragt ihn selbstverständlich aus, und er antwortet:

> Unschuldig bleibe, Kind, und wisse nichts,
> Bis du der Tat kannst Beifall rufen. Komm
> Mit deiner dunkeln Binde, Nacht; verschließe
> Des mitleidsvollen Tages zartes Auge;
> Durchstreich mit unsichtbarer, blut'ger Hand
> Und reiß in Stücke jenen großen Schuldbrief,
> Der meine Wangen bleicht.

Kein anderes Motiv für den Mord ist bei Shakespeare-Macbeth möglich als die Furcht.

Banquo ist gemordet, aber Macbeth ruft noch aus:

> Doch jetzt bin ich umschränkt, gepfercht, umpfählt,
> Geklemmt von niederträcht'ger Furcht und Zweifeln.

Es folgt die Szene mit Banquos Geist, in der Macbeth wieder die nervöse einbildungsreiche Hamletnatur zeigt. Seine nächste Rede besteht aus allgemeinen Betrachtungen, und sie hätte aus Hamlets Munde stammen können:

> Blut ward auch vergossen, schon vor alters,
> . . . . . .
> . . . da war's Gebrauch,
> Daß, war das Hirn heraus, der Mann auch starb,
> Und damit gut.

Aber während die Furcht ein Motiv für Banquos Mord sein kann, vermag sie nicht den Mord an Macduffs Frau und Kindern zu erklären. Shakespeare fühlt es auch und findet andere Ursachen. Aber die erste dieser Ursachen, „sein eigener Vorteil", ist für Macbeth nicht besonders charakteristisch, und die zweite, wenn auch vielleicht kennzeichnend, doch vollkommen unzulänglich; man mordet nicht aus bloßem Überdruß, „weil Umkehr lästig (tedious) wird":

> Zu meinem Vorteil muß sich alles fügen;
> Ich bin einmal so tief in Blut[1] gestiegen,
> Daß, wollt' ich nun im Waten stillestehn,
> Rückkehr so schwierig *(lästig)* wär', als durchzugehn.
> (Returning were as tedious as go o'er.)

[1] Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakespeare, als er vergeblich nach einem geeigneten Motiv für die Mordtaten suchte, dies eine Motiv „Richard III." entlehnte. Richard sagt:

> . . . Doch wie ich einmal bin
> So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.

Dies ist eine Erklärung, die eher auf die Tat selbst folgt, als sie verursacht — eine Erklärung auch, die bei einem solchen Bösewicht wie Richard zutreffen mag, aber keineswegs bei Macbeth stimmt.

Alles in allem genommen, ist diese zweite Ursache zur Erklärung des kaltblütigsten aller Morde höchst ungenügend; Shakespeare fühlt es selbst und läßt daher noch einmal die Hexen auftreten, die Macbeth in Sicherheit wiegen und ihn beschwören, „blutig, kühn und frech" zu sein. Nachdem sie auf diese Weise seinen Mut bis „zum Höhepunkt" emporgeschraubt haben, wie es früher seine Frau tat, beschließt Macbeth Macduffs Ermordung, und im selben Augenblick greift er auf die alte Erklärung zurück. Er tut es weder für „seinen Vorteil", noch „weil die Umkehr zu lästig wäre", sondern:

> Dann sag' ich zu der bleichen Furcht: du lügst,
> Und schlafe trotz des Donners. –

Man kann wohl sagen, Shakespeares Macbeth sei so sanftmütig, daß er sich kein anderes Motiv für den Mord vorstellen kann als die Furcht. Die Worte, die Shakespeare im „König Johann" Hubert in den Mund legt, sind auch seine Beichte:

> In diesen Busen drängte nie sich noch
> Die grause Regung mördrischer Gedanken.

Der Mord erfolgt, und es spielen sich die albernen Szenen in England zwischen Malcolm und Macduff ab, dann kommt die Krankheit der Lady Macbeth und das bezeichnende Ende. Der Diener erzählt Macbeth von der Ankunft der englischen Streitkräfte, und er beginnt den wunderbaren Monolog:

> Ich lebte lang genug: mein Lebensweg
> Geriet ins Dürre, ins verwelkte Laub;
> Und was das hohe Alter soll begleiten,
> Gehorsam, Liebe, Ehre, Freundestrost,
> Danach darf ich nicht aussehn; doch statt dessen
> Flüche, nicht laut, doch tief, Munddienst und Hauch,
> Was gern das arme Herz mir weigern möchte
> Und wagt's nicht.

Das ist wahrhaftig ein merkwürdiger Mörder, der sich nach „Freundestrost" (richtiger *Freundesscharen* – troops of friends) sehnt und der im letzten Schicksalsaugenblick in sich so viel

Empfinden für andere entdeckt, daß er mit dem „armen Herzen" Mitleid hat. Das ist reinster Hamlet, besser gesagt, reinster Shakespeare.

Wir begleiten dann Malcolm und Macduff ins Feld und werden unmittelbar darauf in die Burg zurückgeführt. Während die Frauen in Wehklagen ausbrechen, führt Macbeth ganz im Geiste des buchgelehrten Hamlet ein Selbstgespräch:

> Verloren hab' ich fast den Sinn für Furcht,
> Es gab 'ne Zeit, wo kalter Schau'r mich faßte,
> Wenn der Nachtvogel schrie; das ganze Haupthaar
> Bei einer schrecklichen Geschicht' empor
> (Would at a dismal treatise rouse and stir)
> Sich richtete, als wäre Leben drin.

Der ganze Absatz und hauptsächlich die „schreckliche Geschichte" (dismal treatise — *Abhandlung, Vortrag*) erinnern an den Wittenberger Studenten, wie er leibt und lebt.

Der Tod der Königin wird verkündet, und Macbeths Munde entringen sich Worte des verzweifeltsten Pessimismus, bitterer, als Hamlet sie jemals fand. Das ganze Selbstgespräch zeigt sowohl den Gelehrten wie den unvergleichlichen lyrischen Dichter:

> Sie hätte später sterben sollen. Es hätte
> Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden. —
> Morgen und Morgen und dann wieder Morgen
> Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag,
> Zur letzten Silb' auf unserm Lebensblatt;
> Und alle unsre Gestern führten Narrn
> Den Pfad des düstren Tods. — Aus! kleines Licht!
> Ein wandelnd Schattenbild nur ist das Leben,
> Ein armer Komödiant, der auf der Bühn' sich spreizt
> Sein Stündchen und dann nicht mehr
> Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
> Von einem Dummkopf, voller Klang und Wut,
> Das nichts bedeutet.

Macbeths Philosophie, wie auch die Philosophie Hamlets, enden im letzten Zweifel, in einer leidenschaftlichen Verachtung des

Lebens, die tiefer ist als alles, was Dante schuf. Das Wort „Silbe" in diesem lyrischen Ausbruch ist ebenso kennzeichnend wie „dismal treatise" in dem früheren Selbstgespräch, und noch charakteristischer für Hamlet ist der Vergleich des Lebens mit „einem armen Komödianten".

Der Bote erzählt Macbeth, daß der Birnamwald sich zu bewegen anfängt, und er sieht, daß die Hexen ihn betrogen haben. In diesem Augenblick sagt er nur, was auch Hamlet gesagt haben könnte:

> Das Sonnenlicht will schon verhaßt mir werden;
> Oh, fiel in Trümmern jetzt der Bau der Erden!
> Auf, läutet Sturm! Wind, blas heran Verderben!
> Den Harnisch auf dem Rücken will ich sterben.

Und später ruft er aus:

> Sie banden mich an den Pfahl; fliehn kann ich nicht,
> Muß wie der Bär der Hatz entgegenkämpfen.

Das scheint mir höchst charakteristisch für Hamlet; die brutale Seite des Handelns wurde niemals verächtlicher geschildert, und Macbeths nächster Monolog macht die Identität unzweifelhaft deutlich; es zeigt sich wieder das echte Skeptikerblut des Denkers:

> Weshalb sollt' ich den röm'schen Narren[1] spielen,
> Sterbend durchs eigne Schwert?

Macbeth begegnet dann Macduff, und es folgt ein Bekenntnis voll Mitleid und Gewissensbissen, das man mit dem Sanftmut vergleichen muß, mit dem Hamlet Laertes und Romeo Paris behandelt. Macbeth sagt zu Macduff:

> Von allen Menschen mied ich dich allein;
> Du, mach' dich nur zurück: mit Blut der Deinen
> Ist meine Seele schon zu sehr beladen.

[1] Um das Jahr 1600 scheint Shakespeare sich tief in Plutarch versenkt zu haben. In den nächsten fünf oder sechs Jahren drängt sich ihm, sooft er die Frage des Selbstmordes berührt, der römische Standpunkt auf. Nachdem Horatio beschlossen hat, sich das Leben zu nehmen, ruft er aus:

> Ich bin ein alter Römer, nicht ein Däne.

Und in ähnlicher Weise spricht Kleopatra vom Selbstmord, den sie vollziehen wird „nach hoher Römer Art".

Dann wacht „das Gefährliche" (something desperate) in ihm auf, dessen Hamlet sich rühmte, — und es kommt das Ende.

Hier haben wir ohne Ausnahme jedes Kennzeichen Hamlets. Der auffallende Unterschied in den Situationen bringt nur die innerste Identität der beiden Charaktere zum Ausdruck. Die beiden Porträts stellen, bis in die Fingerspitzen durchgeführt, dieselben Personen dar. Die leichten Spuren der Verschiedenheit von Macbeth und Hamlet bestärken nur unsere Behauptung, daß beides Selbstbildnisse des Dichters sind, denn die Unterschiede sind augenscheinlich Veränderungen desselben Charakters, und zwar Veränderungen, die sich aus dem Altersunterschied ergeben. Ebenso wie Romeo jünger ist als Hamlet und Leidenschaft zeigt, wo Hamlet Nachdenklichkeit zur Schau trägt, so ist Macbeth älter als Hamlet; bei Macbeth ist die Melancholie tiefer geworden, der Ton pessimistischer und das Herz weicher.[1] Ich wage daher zu behaupten, daß das Porträt, das wir zuerst in Romeo und Jacques, dann in Hamlet und schließlich in Macbeth finden, das Selbstbildnis Shakespeares ist, dessen persönliche Entwicklung wir durch diese drei Stadien hindurch verfolgen können.

III

Herzog Vincentio — Posthumus

Ich möchte hier noch zwei Porträts Shakespeares aus späterer Zeit anfügen, um die Grundzüge seines Charakters einwandfrei

[1] Nach der Veröffentlichung dieser ersten beiden Essays ergriff Sir Henry Irving die Gelegenheit und las vor einer vornehmen Zuhörerschaft über den Charakter Macbeths. Er meinte, daß Shakespeare „Macbeth als einen der blutdürstigsten, verlogensten Schurken in seiner langen Porträtgalerie dargestellt hat, mit allen Tugenden und Lastern seiner Art" (sic). Sir Henry Irving lobte auch die Methapher des Mitleids:

Und Mitleid, wie ein nacktes, neugebornes Kind,
Auf Sturmwind reitend . . .

Diesen lächerlichen Schwulst hielt er für „sehr schön". All dies war vollkommen überflüssig, es brauchte keiner darüber aufgeklärt zu werden, daß ein Mann Vorzüge als Schauspieler haben und doch ohne psychologisches Verständnis oder literarischen Geschmack sein kann.

festzustellen. Zu diesem Zweck will ich ein Porträt nehmen, das bloß eine Skizze zu einem Selbstbildnis ist, und zwar den Herzog Vincentio in „Maß für Maß", und ein zweites bis in alle Details ausgearbeitetes, obwohl bewußt idealisiertes Porträt, den Posthumus in „Cymbelin". Ich nehme diese nachlässige, undeutliche Skizze, um sie mit einem höchst vollendeten Porträt zu vergleichen, weil sie trotz ihrer ganzen Verschwommenheit, trotz der dünnen schwankenden Umrisse doch hie und da durch Unterstreichung einen charakteristischen Zug verrät, wie es bei einer nicht sorgfältigen Arbeit zu erwarten war. Und diese Skizze, hier zu dünn und dort zu dick aufgetragen, wirkt seltsam überzeugend neben dem sorgfältig ausgeführten Porträt, in dem wir dieselben Züge, jedoch in viel harmonischerer Art, mit einem vollkommen richtigen Gefühl für den relativen Wert jedes einzelnen Zuges finden. Soviel ich weiß, hat bis jetzt kein Kritiker, weder Hazlitt noch Brandes noch selbst Coleridge, daran gedacht, den Herzog Vincentio oder Posthumus mit Hamlet, geschweige denn mit Shakespeare selbst zu identifizieren. Die beiden Stücke sind in Ton und Temperament sehr ungleich; „Maß für Maß" ist eine Art aktueller Abhandlung, während „Cymbelin" ein rein romantisches Drama ist. Außerdem ist „Maß für Maß" wahrscheinlich einige Jahre später als „Hamlet", wohl gegen Ende des Jahres 1603 entstanden, während Cymbelin in die letzte Zeit des künstlerischen Schaffens Shakespeares fällt und kaum vor dem Jahre 1610 oder 1611 geschrieben sein kann. Die Verschiedenheit der beiden Stücke verstärkt noch die Ähnlichkeit der beiden Helden.

„Maß für Maß" ist eines der besten Beispiele der Verachtung Shakespeares für die Bühnentechnik. Der Aufbau ist nicht nur, wie wir später sehen werden, erstaunlich schwankend, sondern auch der offensichtliche Zweck des Stückes, und zwar, dem Gesetz in Wien Geltung zu verschaffen, ist nicht erreicht worden und scheint am Schluß mehr verachtet als vergessen zu sein. Diese Gleichgültigkeit für den logischen Zusammen-

hang ist für Shakespeare kennzeichnend. Hamlet spricht von „dem unentdeckten Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt", gerade nachdem er mit seinem toten Vater gesprochen hat. Der poetische Träumer unterzieht sich nicht der Mühe, die losen Fäden einer Geschichte zusammenzuknüpfen. Der wirkliche Zweck in „Maß für Maß", der in der Bloßstellung des angeblich asketischen Angelo beruht, ist erfüllt, und das genügt dem Denker, der auf diese Weise gezeigt hat, wie in dieser Welt des Scheins „so mancher scheint von allen Fehlern rein". Es ist recht charakteristisch für Shakespeare, daß Herzog Vincentio, sein *alter ego*, einen andern mit der Bestrafung der Verführer beauftragt — einer Aufgabe, die seiner gütigen Natur zuwiderlief. Aber wir wollen diese allgemeinen Betrachtungen beiseite lassen und uns die erste Szene des ersten Aktes ansehen. Die zweite lange Rede des Herzogs hätte schon den Verdacht erwecken müssen, daß Vincentio nur eine Maske Shakespeares ist. Die ganze Rede verrät den Dichter; der Herzog beginnt:

> . . . Angelo,
> Dein Leben, gleich den Zeichen einer Schrift . . .

Hamlet sagt zu Rosenkranz und Güldenstern: „Es liegt eine Art von Geständnis in euren Blicken." Ein wenig später spricht der Herzog den Satz:

> . . . Geister sind schön geprägt
> Zu schönem Zweck . . .

(eigentlich: *nur zu schönen Zwecken sind Geister schön geprägt* — spirits are not finely touched but to fine issues), der so charakteristisch für Hamlet-Shakespeare ist, daß er jeden Leser auf die Spur hätte bringen müssen.

Die Rede des Herzogs in der 4. Szene des 1. Aufzugs ist ebenfalls kennzeichnend für Shakespeare. Die vier Zeilen:

> Mein frommer Freund, Ihr selber wißt am besten,
> Wie sehr ich stets die Einsamkeit geliebt,
> Geringe Freude fand am eitlen Schwarm,
> Wo Jugend herrscht und Gold und sinnlos Prunken . . .

sind in meinen Augen ein tief innerliches, persönliches Geständnis, eine Variante des Hamletschen Wortes: „Ich habe keine Lust am Manne — und am Weibe auch nicht." In jedem Falle muß man zugeben, daß ein Widerwille gegen Menschenschwarm, Gold und sinnlos Prunken bei einem regierenden Monarchen seltsam berührt, so seltsam, daß die Worte mich an den verbannten Herzog in „Wie es euch gefällt" oder den Herzog Prospero im „Sturm" (den beiden andern Inkarnationen Shakespeares) mehr als an einen Fürsten aus dem wirklichen Leben erinnern. Eine Vorliebe für Einsamkeit, eine kühne Verachtung der Eitelkeit und des „sinnlosen Prunkens" des Hoflebens waren, wie wir sehen werden, die Kennzeichen Shakespeares von der Jugend bis zum Alter.

In der ersten Szene des dritten Aktes spricht der Herzog als Mönch zu dem verurteilten Claudio. Er argumentiert, wie Hamlet argumentieren würde, doch, meine ich, mit überzeugterer Hoffnungslosigkeit. Der vertiefte Pessimismus würde uns schon an sich zwingen, „Maß für Maß" etwas später als Hamlet anzusetzen:

> . . . Sprich zum Leben so:
> Verlier' ich dich, so geb' ich hin, was nur
> Ein Tor festhielte. Sprich: Du bist ein Hauch . . .
> . . . . . .
> . . . dein bestes Ruhn ist Schlaf;
> Den rufst du oft und zitterst vor dem Tod,
> Der doch nichts weiter. Du bist nicht du selbst;
> Denn du bestehst durch Tausende von Körnern,
> Aus Staub entsprossen. Glücklich bist du nicht;
> Was du nicht hast, dem jagst du ewig nach,
> Vergessend, was du hast.
> . . . . . .
> . . . Was bleibt nun noch,
> Das man ein Leben nennt? Und dennoch birgt
> Dies Leben tausend Tode; dennoch scheun wir
> Den Tod, der all die Widersprüche löst.

Daß der Pessimismus Vincentios Shakespeares Pessimismus ist, wird aus der Tatsache ersichtlich, daß die ganze Rede vollkommen verfehlt ist, wenn man sie vor einem zum Tode Verurteilten hält.

Wenn wir sie ernst nehmen, müßten wir glauben, daß der Herzog merkwürdig unempfindlich für die Leiden des verurteilten Claudio ist; aber unempfindlich ist er nicht, er ist bloß ein versonnener Dichter und Philosoph, der sich durch Reden das Herz erleichtert. Claudio führt des Herzogs Behauptung ad absurdum:

> Ich seh', nach Leben strebend, such' ich Sterben,
> Tod suchend, find' ich Leben. Nun, er komme!

Dieser Pessimismus Shakespeares, der bei Angelo so wenig angebracht ist und später — diesmal berechtigt — in Claudios berühmter Rede auftaucht, ist einer der auffallendsten Grundzüge seines Charakters und wird in dem ganzen Drama übermäßig unterstrichen. Dieser Zug kommt in allem, was er schrieb, zum Ausdruck. Wie fast alle großen Geister der Renaissance, war auch Shakespeare dauernd mit den schwierigen Problemen des menschlichen Lebens und menschlichen Schicksals beschäftigt. Hat denn das Leben irgendeinen Sinn oder ein Ziel, winkt dem Streben irgendein Ergebnis, soll der Tod gefürchtet oder der Zustand nach dem Tode herbeigewünscht werden? Unaufhörlich schlug er mit ausgespannten Flügeln ins Leere. Aber selbst in seiner Frühzeit hatte er nie versucht, sich selbst zu täuschen. Sein Richard II. hat die seichte Eitelkeit der menschlichen Wünsche, die Flüchtigkeit der menschlichen Hoffnungen erfahren, er wußte, daß dem Menschen:

> Kann nichts genügen, bis er kommt zur Ruh',
> Indem er nichts wird.

Und dieses traurige Wissen beschattete später Shakespeares ganzes Denken. Als seine Jugend verging und die Enttäuschungen seinen Träumen ein Ende bereiteten, vertiefte sich natürlicherweise seine Melancholie, seine Trauer wurde zur Verzweiflung. Wir sehen, wie die Schatten um ihn sich zur Nacht zusammenballen. Brutus sagt seinen Freunden „ein ewiges Lebewohl" und geht gern zur letzten Ruh'. Hamlet schreckt vor dem unentdeckten Lande zurück, aber ein fühlloser Tod ist ihm „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen". Vincentios Stimmung ist halb mit

Verachtung gemischt, aber die Melancholie hält an. Der Tod ist ihm „nichts weiter als Schlaf", sagt er, und das Leben eine Reihe von Enttäuschungen; während Claudio in demselben Drama vor dem Tod als vor der letzten Vernichtung zurückschrickt und seine Furcht in Worte kleidet, die man als Shakespeares eigensten Ausdruck empfindet:

> Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
> Daliegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen . . .

Ein wenig später, und Macbeths Seele schreit zu uns aus der äußersten Finsternis: „there's nothing serious in mortality" (eigentlich: der Tod hat keinen Stachel); das Leben:

> . . . ein Märchen ist's, erzählt
> Von einem Dummkopf, voller Klang und Wut,
> Das nichts bedeutet.

Aus diesem verzweifelten Dunkel brechen Lears Schmerzensschreie und sein mitleiderregender Wahn und in schweren Intervallen das Geschwätz des Narren. Selbst als die ruhigere Stimmung des Alters über Shakespeare kam und ihm die Bitterkeit nahm, widerrief er es nicht; Posthumus spricht von Leben und Tod in fast denselben Worten, die Vincentio gebraucht, und Prospero hat nichts hinzuzufügen als: „dies kleine Leben umfaßt ein Schlaf". Es ist bezeichnend, daß Shakespeare immer diese philosophischen Auseinandersetzungen in den Mund solcher Gestalten legt, die ich als Personifikationen[1] seiner selbst

[1] Mr. Theodore Watts-Dunton war so freundlich, mir seinen Artikel in „Colbourn's Magazine" von 1873 zuzuschicken, in dem er erklärt, daß „Shakespeare anscheinend eine Art von Notizbuch voll von Hamletschen Gedanken besessen haben muß, Gedanken, für die ‚Sein oder Nichtsein' typisch ist. Mit solchen Gedanken war er überwuchtet. Er stopfte sie in Hamlet hinein, soweit es ihm möglich war, und dann warf er die andern ohne Unterschied in die verschiedenen Dramen, Tragödien und Historien, vollkommen unbekümmert um die Gestalt, der er sie in den Mund legte." Obwohl Mr. Watts-Dunton einsieht, daß diese Hamletschen Gedanken bei Macbeth, Prospero und Claudio gefunden werden können, fehlt ihm offensichtlich der Schlüssel zur Persönlichkeit Shakespeares, sonst hätte er nie gesagt, daß Shakespeare diese Bemerkungen „ohne Unterschied in die anderen Dramen hineinwarf". Diese Feststellung ist jedoch an sich interessant und verdient eine größere Aufmerksamkeit, als ihr bis dahin zuteil geworden ist.

ansehe. Und wenn er dieses Gesetz bricht, so bricht er es zugunsten irgendeines Claudio, der überhaupt keine Gestalt ist, sondern das bloße Sprachrohr einer seiner Stimmungen. Ich komme jetzt zu einem Punkte in dem Drama, der zugleich nach einer Erklärung verlangt und sich ihr entzieht. In der ersten Szene des dritten Aktes sagt der Herzog zu Claudio, nachdem er der furchtbaren Unterredung zwischen Isabella und Claudio zugehört hat, daß „Angelo nie die Absicht hatte, sie zu verführen", und dann teilt er Claudio mit, daß er morgen sterben müsse. Die Erklärung dieser beiden Lügen wäre unendlich schwierig, wenn wir nicht annähmen, daß sie einfach erfunden worden sind, um unser Interesse an dem Drama zu steigern. Aber diese Annahme, so wahrscheinlich sie auch sein mag, steigert nicht unsere Sympathie für den Helden — ebensowenig wie unsere Bewunderung für den Aufbau eines Stückes, das von solchen zerbrechlichen Stützen gehalten werden muß. Und doch ist diese Sorglosigkeit an sich, wie ich schon sagte, ein echt Shakespearischer Zug. Der philosophische Träumer schenkte den bloßen Vorfällen in einer Geschichte nur geringe Aufmerksamkeit.

Es folgt nun das Gespräch zwischen dem Herzog und Isabella. Die Redeweise des Herzogs mit ihren etwas gezierten Wortspielen wird von Hamlet-Shakespeare mit Vorliebe angewandt:

> Die Hand, die Euch schön erschuf, hat Euch auch gut erschaffen. Güte, von der Schönheit geringgeachtet, läßt auch der Schönheit nicht lange ihre Güte; aber Sittsamkeit, die Seele Eurer Züge, wird Euch auch immer schön erhalten.

Der Herzog spielt an passenden und unpassenden Stellen den Philosophen, wie es Hamlet tut. Er sagt zu Isabella:

„Tugend ist kühn und Güte ohne Furcht", sein Lob selbst einer Frau gegenüber verallgemeinernd.

Als Pompejus verhaftet wird, geht er wieder vom Einzelfall zum Allgemeinen über und ruft aus:

So mancher scheint von allen Fehlern rein;
O wär' er's auch, und jeder Fehl von Schein! —
(That we are all as some would seem to be
Free from our faults as from faults seeming free.)

Darauf folgt das interessante Gespräch mit Lucio, der mit seiner Verachtung den etwas hochtrabenden Herzog zur Wirklichkeit aufrüttelt. Als Lucio dem als Mönch verkleideten Herzog sagt, daß er, der Herzog, ein berüchtigter, leichtfertiger Lebemann war — „er war kein Kostverächter, er verstand den Dienst, und das machte ihn nachsichtig . . ." — leugnet der Herzog bloß diese süße Schuld; als ihm aber Lucio sagt, daß der Herzog nicht verständig, sondern „ein sehr oberflächlicher, unwissender, unbrauchbarer Gesell" wäre, braust der Herzog auf: „Entweder ist dies Neid oder Narrheit von Euch oder Irrtum . . . Laßt ihn nur nach dem beurteilt werden, wie er sich gezeigt hat, und er wird dem Neide selbst als ein Gelehrter, ein Staatsmann und ein Soldat erscheinen . . .", was an Hamlets „Freunde, Studenten und Soldaten" und an Ophelias Lob „des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, des Kriegers Arm" bei Hamlet erinnert. Lucio geht ab, und der Herzog moralisiert über den Vorfall in Hamlets eigensten Worten:

Nichts rettet Macht und Größe vor dem Gift
Der Schmähsucht; auch die reinste Unschuld trifft
Verleumdung hinterrücks; ja selbst den Thron
Erreicht der tück'schen Lästerzunge Hohn. —

Und Hamlet sagt zu Ophelia: „Sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, und du wirst der Verleumdung nicht entgehn." Und Laertes sagt: „Selbst Tugend nicht entgeht Verleumdertücken." Diese Bemerkung entspricht offensichtlich Shakespeares eigenem Gefühl, und auch die Form ist hier charakteristisch. Man muß sich daran erinnern, daß Shakespeare selbst zu Lebzeiten verleumdet worden ist. Diese Tatsache gibt er im Sonett 36 zu, in dem er fürchtet, daß sein „beklagter Fehler" dem Freunde Schaden bringen würde. In dem Gespräch mit Escalus wird des Herzogs Rede durch übermäßige Zusammenballung der Gedanken fast

unverständlich — eine Gewohnheit, die bei Shakespeare mit den Jahren wuchs. Escalus fragt: Was gibt's Neues im Auslande? Der Herzog antwortet:

> Nichts, außer daß Rechtschaffenheit an einem so starken Fieber leidet, daß ihre Auflösung sie heilen muß . . . Kaum ist noch so viel Vertrauen wirksam, um der Gesellschaft Sicherheit zu verbürgen; aber Bürgschaft genug, um allen Umgang zu verwünschen.

Escalus spricht dann über das Temperament des Herzogs in Ausdrücken, die auf Hamlet zutreffen würden; denn seltsamerweise bieten sie uns die beste Beschreibung der Shakespearischen Melancholie:

> Mehr erfreut, andre froh zu sehn, als froh über etwas, das ihn selbst vergnügt hätte.

Und schließlich muß das merkwürdig gereimte Selbstgespräch Vincentios am Schlusse des dritten Aktes mit dem Epilog des „Sturms" verglichen werden:

> Wem Gott vertraut des Himmels Schwert,
> Muß heilig sein und ernst bewährt,
> Selbst ein Muster, uns zu leiten,
> So festzustehn, wie fortzuschreiten.
> . . . . . .
> Schande dem, der tödlich schlägt
> Unrecht, daß er selber hegt!
> Schmach, Angelo, deinem Richten,
> Der fremde Spreu nur weiß zu sichten!

Im 5. Akt spricht sich der Herzog, befreit von allem Ränkespinnen, rückhaltslos aus und offenbart seine wahre Natur. Die Worte, die er zu Angelo spricht, klingen wie Zeilen der Sonette:

> Oh! solch Verdienst spricht laut: ich tät' ihm Unrecht,
> Schlöss' ich's in meiner Brust verschwiegene Haft,
> Da es verdient, mit erzner Schrift bewahrt
> Unwandelbar dem Zahn der Zeit zu trotzen
> Und des Vergessens Sichel.[1]

[1] Vergl. Sonett 122: „Des Vergessens Schutt".

Der Herzog verteidigt dann Angelo vor Isabella auf die milde Shakespearische Art.

> ... Sündigt' er also,
> Dann wägt' er deinen Bruder nach sich selbst,
> Und nicht vertilgt' er ihn.

Shakespeare spricht dem Sünder die Berechtigung ab, die Sünde zu bestrafen. Es erinnert einen an die heiligen Worte: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie." Es folgen dann die Enthüllungen und die Verzeihung des letzten Aktes.

Man wird mir, glaube ich, allgemein zugeben, daß Herzog Vincentio während des ganzen Stückes mit der Stimme Shakespeares spricht. Vom literarisch-künstlerischen Standpunkt gesehen ist sein Charakter weder so kompliziert noch so vertieft und gestaltet wie der Hamlets, Macbeths oder selbst Romeos oder Jacques', und doch ist hier nicht nur die skeptische Grübelei, sondern auch ein anderer Charakterzug so betont worden, daß man ihn nicht vergessen kann. In der letzten Szene verurteilt der Herzog Bernardino und spricht ihn im nächsten Atemzug frei. Er urteilt:

> Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod.

Dann verzeiht er Angelo und beginnt sofort in kindlicher Vertraulichkeit mit ihm zu plaudern. Er versichert, daß er Lucio nicht vergeben kann, der ihn verleumdet hat, er befiehlt, daß Lucio gepeitscht und dann gehängt werden soll, und im selben Augenblick erläßt er ihm die schwere Strafe. Er ist wirklich ein „unverletzbarer Gegner"[1], dessen Zorn bald verraucht; aber

[1] Die Kritiker sind sich in bezug auf den Schluß wie auch überhaupt in bezug auf das ganze Stück uneinig. Coleridge sagt, daß „unser Gerechtigkeitssinn durch Angelos Straflosigkeit tief verletzt wird"; denn „diese lüsterne Grausamkeit und die verdammenswerte Gemeinheit dürften nicht vergeben werden". Swinburne bedauert ebenfalls die mangelhafte Gerechtigkeit. Für ihn ist das Stück eine Tragödie und sollte ein tragisches Ende durch die Bestrafung dieses „charakteristischen Typus des gewaltigen nationalen Lasters Englands" finden. Vielleicht war jedoch die puritanische Heuchelei zur Zeit Shakespeares noch nicht so verbreitet oder so mächtig wie heute. Vielleicht war auch Shakespeare kein so guter Hasser wie Swinburne und kein so strenger Moralist wie Coleridge, wenigstens in der Theorie. In jedem Fall ist

die milde, verzeihende Veranlagung, die in Vincentio so ausgesprochen ist, finden wir auch als Grundzug in Romeo, in Hamlet und in Macbeth. Sie ist tatsächlich eines der beharrlichsten Kennzeichen Shakespeares. Vom Anfang bis zum Ende des Stückes ist Herzog Vincentio im Handeln schwach und gütig, von plötzlichen Impulsen getrieben, seine betont strenge Lebenshaltung ist ein bloßer Firnis der Eitelkeit, der auf einem so weichen Material nicht haften will. Die Hamletschwäche ist in ihm so übertrieben und so unmotiviert, daß ich zur Annahme neige, Shakespeare sei noch unentschlossener und unaktiver gewesen als Hamlet selbst.

In der Gestalt des Posthumus, des Helden des „Cymbelin", hat sich Shakespeare selbst mit außerordentlicher Sorgfalt gezeichnet. Er hat uns tatsächlich ein so bewußtes und ein fast so vollständiges Selbstbildnis überliefert wie im Hamlet. Aber seine Hand ist leider in dieser zehnjährigen Zwischenpause schwächer geworden, und er ließ seiner Gewohnheit des Idealisierens die Zügel schießen, so daß das Porträt weder so wahrheitsgetreu noch so lebensecht wie das frühere geworden ist. Die Erklärung dafür werde ich später geben. Für den Augenblick genügt es, festzustellen, daß Posthumus vielleicht das vollständigste Selbstbildnis ist, das wir nach seinem geistigen Zusammenbruch besitzen; und so müssen wir uns sorgfältig die Grundzüge merken, um zu sehen, wie Shakespeare gegen sein Lebensende geworden ist.

Es ist jetzt schwer zu verstehen, wie die Kommentatoren „Cymbelin" lesen konnten, ohne die Ähnlichkeit zwischen Post-

---

es offensichtlich, daß es Shakespeare schwerer fiel, Lucio zu verzeihen, der seine Eitelkeit verletzt hat, als Angelo, der sich aus Lüsternheit zu Übergriffen und Mord verstieg, — eine seltsame und doch charakteristische Tatsache, die ich der Gnade der künftigen Kommentatoren überlasse. Sidney Ley sieht „Maß für Maß" als eines der größten Werke Shakespeares an. Coleridge jedoch hielt es für „ein hassenswertes Werk", für „eine schlechte, falsch konstruierte und größtenteils liederlich geschriebene Arbeit". Im wesentlichen ist es ein bloßes Traktat gegen den Puritanismus, der Form nach eine Art von 1001 Nacht, in der der Held die Rolle des Harun al Raschid spielt.

humus und Hamlet zu bemerken. Die Wette, die das Thema des Stückes bildet, mag sie ein wenig irregeleitet haben; da es jedoch leicht war, ihre Roheit durch die loseren Sitten der Zeit zu entschuldigen, fehlt jede Erklärung dafür, daß sie Posthumus nicht erkannten. Posthumus ist einfach ein gesetzterer und beträchtlich idealisierter Hamlet. Ich bin mir gar nicht sicher, ob das Thema des Stückes auch zur Zeit Elisabeths keinen Anstoß erregt hat; alle feinsinnigeren Menschen müssen es als kindisch und roh empfunden haben. Wie mag sich Spencer darüber geäußert haben? Shakespeare benutzte die Wette, weil sie ihm die Gelegenheit bot, sich selbst und eine ideale Frauengestalt zu zeichnen. Seine Ansicht über sie ist nur angedeutet; Jachimo sagt: „Ich unternehme meine Wette viel mehr gegen Eure Zuversicht als ihre Ehre; und um hierin auch jede Beleidigung Eurer auszuschließen, ich wage den Versuch gegen jede Dame in der Welt." Aber trotzdem Jachimo seine Beleidigung verallgemeinert, warnt ihn Posthumus: „wenn sie unverführt bleibt . . ., so sollt Ihr wegen Eurer schlechten Gesinnung und für den Angriff auf ihre Keuschheit mir mit dem Schwerte Rede stehen". Daraus ist ersichtlich, daß die Wette bei Posthumus Widerwillen erregte, sie erschien ihm jedoch nicht so beleidigend, wie es nach unserem modernen Gefühl der Fall sein müßte. Aber dieser Mangel, ein unbewußter Mangel noch dazu, ist der einzige Fehler, den Shakespeare bei seinem Helden zuläßt. In der ersten Szene des ersten Aktes wird Posthumus so gelobt, wie man sonst einen Abwesenden ohne einen besonderen Grund nicht zu loben pflegt; der erste Edelmann sagt über ihn:

> . . . denn ich vermeine,
> Mit soviel innerm Wert und äußrer Schönheit
> Sei niemand sonst begabt.

Der zweite Edelmann erwidert:

> Ihr übertreibt!

Und der erste Edelmann fährt fort:

> Ich mess' ihn nur weit unter seiner Größe,
> Drück' ihn zusammen, statt ihn zu enfalten
> In voller Macht.

Und als ob dies noch nicht genug wäre, fährt der adlige Lobredner fort, uns mitzuteilen, daß Posthumus die ganze „Wissenschaft" seiner Zeit „wie wir die Luft" eingesogen habe, und fügt hinzu:

> . . . er lebt' am Hofe –
> Ein seltner Fall – in Lieb' und Lob der Erste;
> Den Jüngsten Musterbild: den Reiferen
> Ein Spiegel, der sie formte; und den Alten
> Ein Kind, das Greise führte . . .

Diese grobe Schmeichelei ist unnatürlich und widerspricht unserer Lebenserfahrung. Die Menschen neigen eher dazu, den Abwesenden zu kritisieren als zu loben. Aber sie zeigt die Voreingenommenheit Shakespeares zugunsten Posthumus', die sich nur aus der Tatsache erklären läßt, daß er sich selbst in Posthumus schilderte. Hier ist jedes Wort von Bedeutung für uns, denn Shakespeare sagt uns offensichtlich, was er gegen sein Lebensende über sich selbst gedacht hat oder, genauer gesagt, was er über sich selbst denken wollte. Es ist unmöglich, zu glauben, daß „er in Lieb' und Lob der Erste" war. Die Menschen pflegen nicht die ihnen an Aussehen oder an Intellekt Überlegenen so neidlos zu lieben und zu loben.

Die ersten Worte, die Posthumus in derselben Szene an Imogen richtet, zeigen die ganze Shakespearische Natur:

> . . . O meine Königin,
> Herrin, Geliebte, weint nicht mehr, daß mich
> Verdacht nicht treffe weichrer Zärtlichkeit,
> Als sie dem Manne ziemt.

Und als Imogen ihm den Ring gibt und ihn bittet, ihn zu bewahren, bis er ein anderes Weib freie, antwortet er ihr genau, wie Romeo geantwortet hätte:

. . . Wie, ein andres?
Ihr Götter, laßt mir die nur, die ich habe,
Und wehrt mir die Umarmung einer andern
Mit Todesbanden! — *(Er steckt den Ring an)* Bleib, o bleibe hier,
Solang hier Leben wohnt.

Und er schließt mit Worten, die Hamlet in seiner Selbstunterschätzung gebraucht haben könnte:

. . . Und, Süße, Holde,
Wie ich mein armes Selbst für dich vertauschte
Zu deinem schlimmsten Nachteil, so gewinn' ich
Sogar bei diesem Tand; dies trag von mir,
's ist eine Liebesfessel, die ich um
Die holdeste Gefangne lege.

In seinem Kampf mit Cloten wird er als Fechter von überragendem Können geschildert. Pisanio sagt:

Nur spielte mehr mein Herr, anstatt zu fechten,
Und war durch Zorn nicht angereizt . . .
(And had no help of anger.)

Diese sanfte Güte, die Posthumus zur Schau trägt, nenne ich das Geburtsmal Shakespeares: „ihm kam zu Hilfe nicht der Zorn" (and had no help of anger). Im Laufe der weiteren Entwicklung des Stückes finden wir die anderen Shakespearischen oder Hamletschen Eigenarten. Jachimo schildert Posthumus als „voll Scherz und Heiterkeit", als „den ausgelassenen Briten", worauf Imogen die seltsame Antwort gibt, die Ophelia auf Hamlet hätte anwenden können:

. . . Als er noch hier war,
Neigte er oft zur Schwermut, wußt' er gleich
Selbst nicht, warum.

Diese grundlose Melancholie, die Romeo, Jacques, Hamlet, Macbeth und Vincentio auszeichnet, ist nicht charakteristischer für die Hamlet-Shakespearische Natur als das Benehmen Posthumus' in dem Augenblick, in dem Jachimo versucht, ihn glauben zu machen, er habe die Wette gewonnen. Posthumus

ist fast sofort überzeugt; er zieht die Schlüsse mit der unüberlegten Voreiligkeit eines naiven, sensitiven, schnell denkenden Menschen, dessen Gefühls- und Gedankenleben sich durch das künstlerische Schaffen in der Einsamkeit entwickelt hat, ohne Mißtrauen und Argwohn, die man sich im Leben unter Menschen aneignet. Man wird an die berühmten Goetheschen Worte erinnert:

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Posthumus stürzt von einem Extrem ins andre. Er begnügt sich nicht damit, an die Lüge zu glauben, er gibt auch Jachimo Imogens Ring und bricht in die verallgemeinernde Anklage aus:

... Keine Ehre,
Wo Schönheit; keine Treu', wo Schein; noch Liebe,
Wo je ein andrer Mann ... usw.

Selbst Philario, der keinen Einsatz im Spiel hat, ist viel schwieriger zu überzeugen:

... Faßt Euch, Freund!
Nehmt Euren Ring zurück, noch ist er Euer!
Kann sein, daß sie's verlor ...

Darauf fordert dieser „schwankende Gegner" seinen Ring, aber sobald Jachimo schwört, daß er den Reif von ihrem Arm bekam, pendelt Posthumus in überstürzter Hast der Gedanken wieder zur ersten Meinung zurück. Philario läßt sich noch immer nicht überzeugen. Er sagt:

... Freund, seid ruhig.
Denn dies genügt zur Überzeugung nicht,
Da Ihr des Glaubens ...

Aber Posthumus will den Beweis nicht abwarten, um den er ihn bittet. Er ist wie Othello auf die bloße Verdächtigung hin überzeugt, und es ist gerade die haarspalterische Eigenart seines Hamletschen Intellektes, die bei aller Einsicht, daß die Wahrscheinlichkeit gegen die Schilderung spricht, sich in der Schlinge verstrickt. Selbst der Diener Pisanio will nicht an

Imogens Schuld glauben, obwohl ihn sein Herr dessen versichert. Shakespeare bemerkt diese sonderbare, unvorsichtige Hast seines Helden nicht, während ihm zum Beispiel die hastige Redeweise von Heißsporn auffällt, die er von Prinz Heinrich nachäffen läßt, — aus dem einfachen Grunde, weil das schnelle Denken ihm selbst eigen war, während ihm die überstürzte, stotternde Sprechweise als fremd auffiel. Posthumus fährt fort, gegen Frauen zu wüten, wie es Hamlet tat, wie es alle Männer tun, die Frauen nicht verstehn:

> ... Denn selbst im Laster
> Sind sie nicht fest, nein, tauschen immer Laster ...

Und Posthumus verrät es so klar, wie es je Hamlet tat, daß er bloß ein verkleideter Shakespeare ist:

> ... Ich schreibe gegen sie,
> Verfluche sie. – Nein, Rache mehr zu stillen,
> Bet' ich aus Haß, es geh' nach ihrem Willen:
> Mehr quälen kann sie nicht der schlimmste Teufel.

„Gegen sie schreiben!" Das ist dieselbe Drohung, die Shakespeare gegen seine dunkle Geliebte im Sonett 140 gebraucht, und jeder wird zugeben, daß sie mehr dem Charakter des Dichters und Schriftstellers entspricht als dem des kriegerischen Schwiegersohns eines halb barbarischen Königs. Die letzte Zeile hier, die etwas überflüssig ist und ein wenig pathetisch, scheint mir eine persönliche Wendung zu sein. Ich frage mich, ob Skakespeares Geliebte, als sie ihn verließ, auch wirklich ins Elend und Unglück geriet?

Ich möchte noch darauf hinweisen, wie sehr das ganze Stück für Shakespeare charakteristisch ist. In der dritten Szene des dritten Aktes wird das Landleben dem Hofleben vorteilhaft gegenübergestellt. Das prinzliche Brüderpaar behandelt das Geld wie Schmutz, und beides — die Vorliebe für das Landleben und die Verachtung des Geldes — sind, wie wir später sehen werden, die wesentlichsten Eigenschaften Shakespeares.

Wenn wir — fast gegen Ende des Stückes — wieder zu Posthumus zurückkehren, finden wir, daß sein Zorn auf Imogen verraucht ist. Er wirft Pisanio vor, daß er seinen Befehl ausgeführt und sie gemordet habe: er hätte die „edle Imogen" schonen müssen, damit sie bereue. In diesem Epitheton „edle" spricht mehr der Dichter Shakespeare als der beleidigte Liebhaber.

Posthumus beschreibt den Kampf, in dem er eine so große Rolle gespielt hatte, auf die gewöhnliche Shakespearische Art und Weise. Er verfällt ins Reimen, zeigt die billige Bescheidenheit des konventionellen Helden, erzählt, was die anderen getan haben, und schweigt über seine eigenen Taten. Bellarius und die beiden Sprößlinge, sagt er:

> Durch eignen Adel ... entflammten matte Blicke.
> (*vergoldeten blasse Blicke* — gilded pale looks.)

Unglücklicherweise erinnert man sich an die köstliche Sonettzeile:

> Vergüldet bleichen Strom mit Götterkunst.
> (Gilding pale streams with heavenly alchemy.)

„Vergolden" ist eins der Lieblingsworte Shakespeares. Er wendet es oft an, manchmal so unwirksam wie in diesem Falle.

Aber die Szene, die den Charakter Posthumus' über alle Zweifel hinaus enthüllt, ist die Gefängnisszene im 5. Akt. Sein Selbstgespräch, das mit diesen Worten beginnt:

> Oh, seid willkommen, Ketten! Denn ihr führt,
> Hoff' ich, zur Freiheit ...

ist reiner Shakespeare. Als er beschließt, das Leben aufzugeben, sagt er:

> ... Imogen!
> Ich spreche jetzt zu dir im Schweigen.

Und Hamlet kommt bei seinem Tod auf dieselben Worte:

> Der Rest ist Schweigen ...

Die Szene mit dem Kerkermeister stammt aus Hamletscher Seele; Posthumus scherzt mit dem Kerkermeister wie Hamlet mit dem Totengräber: „Wenn mich also die Zuschauer wohlschmeckend finden, so zahlt das Gericht die Zeche." Und dann die Hamletmelancholie:

> Ich bin freudiger zu sterben, als du zu leben . . .

und das noch ungelöste Hamleträtsel:

> Ich sage dir, keinem fehlen die Augen, ihn auf dem Wege zu leiten, den ich jetzt gehen werde, als solchen, die die Augen zudrücken und sie nicht gebrauchen wollen.

Als der Bote kommt, um ihn zum König zu bringen, ruft Posthumus aus:

> Du bringst gute Botschaft. Ich werde zur Freiheit gerufen . . . Für die Toten gibt es keine Riegel.

Wenn man die Shakespearische Mentalität an der Arbeit richtig erkennen will, braucht man nur die Worte, die Posthumus zu Jachimo spricht, nachdem er die Wahrheit erfahren hat, mit Othellos Äußerungen zu vergleichen, als er seinen unheilvollen Irrtum einsieht und von Desdemonas Unschuld überzeugt wird: die beiden Reden gleichen sich wie Zwillinge, obwohl die beiden Menschen, die sie halten, ganz verschieden sein müßten. Die Erklärung dieser verblüffenden Ähnlichkeit wird noch erörtert werden, wenn wir zu Othello kommen.

Es ist für Posthumus charakteristisch, daß er die als Knabe verkleidete Imogen schlägt, ohne sie zu erkennen. Er überstürzt sich immer — ein reiner Impulsmensch; noch charakteristischer ist die Art und Weise, wie er Jachimo vergibt, genau wie Vincentio Angelo verzieh:

> . . . Knie nicht vor mir;
> Die Macht, die ich besitz', ist, dich verschonen,
> Und meine Rache, dir verzeihen. Lebe,
> Sei besser gegen andre . . .

In der Beurteilung seiner Mitmenschen ist dies Shakespeares härtestes Wort. Posthumus wird uns schon im Anfang des Stückes als ein Muster für jung und alt, ohne Schuld und Fehl, mit allen wunderbaren Eigenschaften dargestellt. Im Verlauf des Stückes zeigt er sich scharfsinnig, leichtgläubig und impulsiv, voll trauriger und grübelnder Gedanken, ein Dichter — der von einem Extrem ins andere verfällt, einmal seinen eigenen Fehler der Voreiligkeit bedauert und schwere Strafen dafür heischt, dann wieder schwört, daß er sich an den Frauen rächen wird, indem er gegen sie schreibt; ein Philosoph — der mit seinem Kerkermeister scherzt und sich mit verzweifelten Überlegungen angesichts der Erzfurcht selbst tröstet. Dies alles sind die auffälligen Kennzeichen Hamlets, und damit ist auch die Charakteristik Posthumus' erschöpft.

Im Gegensatz zu der Meinung, daß Shakespeare sich nie in seinen Dramen enthülle, habe ich nun gezeigt, daß er sich als Held[1] in den sechs zu verschiedenen Zeiten geschriebenen Stücken geschildert hat, daß er tatsächlich wie Rembrandt in allen kritischen Zeiträumen seines Lebens sein Selbstbildnis malte: als ein sinnlicher Jüngling voll Leidenschaft und Poesie in Romeo; einige Jahre später, als ein melancholischer Zuschauer beim Possenspiel des Lebens, in Jacques; in den mittleren Jahren, als der leidenschaftliche, melancholische Ästhet und Philosoph mit dem Unterton von Güte, in Hamlet und Macbeth; als der schwankende, jeder Strenge unfähige Herzog in „Maß für Maß" und schließlich, als schon die Schatten auf ihn fielen, als Posthumus, eine idealisierte und schwächere Wiederholung Hamlets.

[1] Ein allzu genauer Kritiker wird vielleicht einwenden, daß Jacques nicht der Held von „Wie es euch gefällt" ist; aber dieser Einwand bekräftigt noch meine Behauptung. Shakespeare macht Jacques, der bloß eine sekundäre Gestalt ohne Einfluß auf die Handlung ist, zur wichtigsten Gestalt des Stückes, aus dem einfachen Grunde, weil Jacques seinem eigenen Bedürfnis der Selbstenthüllung entspricht.

IV

Shakespeares Tatmenschen. Erster Teil
Der Bastard — Arthur — König Richard II.

Es ist jetzt meiner Ansicht nach die Zeit gekommen, meine Theorie einer Prüfung zu unterwerfen, und zwar durch Versuche, das Entgegengesetzte zu berücksichtigen. In jedem Fall wird der Versuch, die andere Seite zu sehen, uns weiterbringen und sich schon dadurch rechtfertigen. In dem Spiegel, den Shakespeare der Menschheit vorhält, sehen wir nicht nur Romeo, Jacques, Hamlet und Posthumus, sondern auch das offene Löwenantlitz des Bastards, die feurige, schmale, ungeduldige Maske Heißsporns und die zynischen, stechenden Augen Richards II. Selbst wenn man sich überzeugen ließe, daß Shakespeare den Typus des Dichterphilosophen allen andern vorzog, bliebe man bei der allgemein herrschenden Meinung, daß er in der Lage war, den Mann der Tat mit außerordentlicher Plastik zu gestalten. Er selbst müßte daher Charakterstärke, gewisse Eigenschaften der Entschlossenheit und des Mutes besessen haben; er müßte mindestens einen gewissen „schlagkräftigen Zug" in seiner Natur gehabt haben, wie es Carlyle genannt hat. Dies ist der allgemeine Glaube, von Coleridge und Goethe sanktioniert, ein Glaube, der sich scheinbar auf nackte Tatsachen stützt und doch meiner Ansicht nach unberechtigt und widerlegbar ist. Man könnte ihn noch plausibler machen, als es seine Verfechter getan haben. Man könnte darauf hinweisen, daß Shakespeares Tatmenschen fast in allen historischen Stücken zu finden sind, die er in seinem frühen Mannesalter schrieb, während das Bildnis des Philosophen und Dichters ein Lieblingsbild der reiferen Jahre wird. Man könnte dann die Behauptung aufstellen, daß Shakespeare aus einem kühnen, heißblütigen Jüngling in die Melancholie und Besonnenheit des Alters hineinwuchs, beide Extreme der Menschheit in seiner eigenen Entwicklung

berührend. Aber selbst diese beruhigende Erklärung ist unhaltbar: seine frühesten Personifikationen sind Gestalten von Denkern.

Wir wollen uns zuerst darüber einig werden, wie sich die Vorliebe eines Dichters für eine Gestalt feststellen läßt. Man hat allgemein das Gefühl, daß Sophokles Antigone der Ismene vorzog; Ismene ist eine bloße Skizze sanfter, weiblicher Schwäche, während Antigone das große Porträt einer „Revoltée" ist, tatsächlich das erste Erscheinen des neuen Frauentypus in der Literatur, und der Platz sowohl, den sie im Drama einnimmt, wie die idealen Eigenschaften, die um ihr Mädchentum gewoben werden, verraten die persönliche Bewunderung des Dichters. In der gleichen Weise sind die Tatmenschen bei Shakespeare bloße Skizzen im Vergleich mit den bis in alle Einzelheiten ausgearbeiteten Bildnissen des Ästheten — Philosophen — Dichters mit seinem sinnlichen, sanften, melancholischen Temperament. Außerdem — und dies sollte entscheidend sein — sind Shakespeares Tatmenschen insgesamt der Geschichte, der Tradition, der Überlieferung entnommen und nicht frei erfunden. Ihre Kennzeichen sind gleichfalls von den Chronisten überliefert und nicht vom Dramatiker erdichtet. Um die Richtigkeit dieser Behauptung festzustellen, muß ich Shakespeares historische Dramen ausführlicher betrachten. Eine solche Betrachtung war ursprünglich nicht vorgesehen. Es ist sehr schwierig, wenn nicht gar unmöglich, genau festzustellen, wie weit die Geschichte und die mündliche Überlieferung Shakespeare bei seinen historischen Porträts der englischen Helden half; Jacques ist zum Beispiel vom Kopf bis zur Zehe seine eigene Schöpfung. Jedes Wort, das er spricht, verdient eine sorgfältige Prüfung; aber wieviel von Shakespeare ist im Heißsporn und wieviel im Bastard vorhanden? Ohne jedoch eine genaue Umschreibung der Quellen oder der Grenzen der künstlerischen Inspiration anstreben zu wollen, kann man auf gewisse Hinweise in den historischen Stücken aufmerksam machen, die manches Licht auf die Natur des Dichters werfen und gewisse

Schlußfolgerungen aus seinen Methoden gestatten, denen gegenüber sich zu verschließen albern wäre.

Wir wollen mit dem „König Johann", als einem der leichtesten und in diesem Stadium aufschlußreichsten Stücke, beginnen. Wenn wir uns daran erinnern, daß das Shakespearische Drama offensichtlich auf dem alten Schauspiel „König Johanns unselige Herrschaft" aufgebaut ist, können wir aus unserer Kenntnis des Shakespearischen Charakters im voraus sagen, welchen Anteil er an dem Werk haben mußte. Wer ein Anhänger der von mir auseinandergesetzten Theorie ist, wird sofort erraten, daß der starke, männliche Charakter schon in dem alten Stück in kräftigen Umrissen gezeichnet war, ebenso wie man den sanften, femininen, ergreifenden Charakter Arthurs Shakespeare zuschreiben kann; und dies ist auch wirklich der Fall. Philipp Faulconbridge ist in dem alten Stück ausgezeichnet geschildert. Er wird

Ein Brausekopf voll Wagemut und Trotz . . .

genannt. Und er spricht und handelt seinem Charakter gemäß. In der „Unseligen Herrschaft" sowohl wie im „König Johann" ist er auf seinen wirklichen Vater, den Richard Löwenherz, stolz und um den Makel seiner illegitimen Geburt unbekümmert. Er ruft aus:

. . . Ihr seht in meiner Schuld
Die Welt, weil Schuldner der Plantagenets.
Ich bitt' Euch, Herr, laßt mir allein das Spiel,
In Kenntnis meines Stammes wirk' ich Wunder,
Ich schwör's, mir gilt der Stolz bei weitem mehr
Als Englands Reichtum und das Glück der Welt.

Wer fühlt nicht den sprungbereiten Mut und die Kühnheit des Bastards in diesen Zeilen? Shakespeare hat sein innerstes Wesen erkannt und wiedergegeben, aber alles, was er hinzufügte, sind nur Unterstreichungen, er hat eigentlich nichts Neues hinzugeschaffen. Sein Bastard ist der Bastard der „Unseligen Herrschaft". Doch die sanfte, rührende Gestalt Arthurs ist ganz Shakespearische Erfindung. In dem alten Stück wird Arthur als ein

frühreifer Jüngling dargestellt, der einmal die Ansprüche seiner Geburt geltend macht und kühn für seine Rechte eintritt, dann wieder seine zänkische Mutter bittet:

> . . . Stimm' klüglich allem zu,
> Daß ferner nicht ein viel zu schnelles Wort
> Uns neuen Schmerz heraufbeschwört.

Und er tröstet sie mit derselben Überlegenheit:

> Wie Jahreszeiten wechseln, mag das Leid
> Mit ihnen sich zu unserm Besten wenden.

Dieser Arthur ist in keiner Hinsicht dem Shakespearischen gleich. Shakespeare, der gerade seinen einzigen Sohn Hamnet[1], einen zwölfjährigen Knaben, verloren hatte, macht den Jüngling Arthur zum Kind und holt alles Ergreifende aus seiner Schwäche und seinen Leiden heraus. Arthur spricht bei seinem ersten Auftreten von seiner „ohnmächt'gen Hand", und die Worte, die er an seine Mutter richtet, rühren bis zu Tränen:

> . . . Still, gute Mutter!
> Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab,
> Ich bin's nicht wert, daß solch ein Lärm entsteht.

Als er gefangen genommen wird, denkt er nicht an sich selbst:

> Oh, dieser Gram wird meine Mutter töten!

Die ganze wunderbar ergreifende Szene zwischen Hubert und Arthur ist, wie zu erwarten war, von Shakespeare erfunden, das heißt, alles Erschütternde dieser Szene ist von ihm hineingetragen worden.

In dem alten Stück dankt Arthur Hubert für seine Sorge, nennt ihn einen „höflichen Kerkermeister" und benimmt sich wie ein konventioneller Prinz. Er hat nicht die Worte der rührenden Klage, die Shakespeare in Arthurs Mund legt:

> . . . Hubert, wollte Gott,
> Ich wär' Eu'r Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

[1] Einige Monate, bevor er „König Johann" schrieb, war Shakespeare nach zehnjähriger Abwesenheit zum erstenmal nach Stratford gekommen und hatte damals vielleicht den jungen Hamnet kennengelernt und liebgewonnen.

Diese Liebe und die Sehnsucht nach Liebe ist für Shakespeares Arthur charakteristisch; er fährt fort:

> Seid krank Ihr, Hubert? Ihr seht heute blaß.
> Im Ernst, ich wollt', Ihr wärt ein wenig krank,
> Daß ich die Nacht aufsäß' und bei Euch wachte.
> Gewiß, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt.

Ein Mädchen könnte nicht zärtlicher sein, sich nicht mehr um Liebesbeweise mühen. In der „Unseligen Herrschaft" begegnet Arthur, als Hubert ihm sagt, er habe schlechte Nachrichten für ihn, Nachrichten, „verhaßter denn der Tod", dem Ungewissen mit dem Mut eines Mannes. Er fragt:

> Was droht mir, Mann? Was man zu tun dich zwingt,
> Tu bald und schnell, dann ist der Schmerz vorbei.

Es könnte der Bastard sein, der das spricht, so unerschrocken kühn klingen diese Worte. Wenn dieser Arthur um sein Augenlicht bittet, tut er es auf folgende Weise:

> Ich spreche nicht für meiner Augen Heil,
> Die Außenwelt, die ich genießen könnte;
> Für dich ist die Gefahr weit größer als für mich,
> Denn deine zarte Seele leidet mehr als ich! –

Und zum Schluß sagt er:

> Nun zögre nicht – ich habe schon gebetet.
> Ich bitte dich, beraub' mich des Gesichts.

Und als Hubert davor zurückschreckt, weil „sein Gewissen ihm die Tat verbietet", sagt Arthur:

> Sollt' Arthur je dazu imstande sein,
> So wird er dich für dies Geschenk belohnen.

All dies ist weder eine wirkliche Darstellung des Charakters, noch überhaupt echtes Gefühl. Aber Shakespeares Arthur ist ein Meisterwerk der Seelenenthüllung und rührt mit jedem Wort an unser Mitleid:

> . . . Wollt Ihr mir die Augen blenden?
> Die Augen, die kein einzig' Mal Euch scheel
> Ansahn, noch ansehn werden?

Und dann des Kindes Angst vor der Vorstellung des Gefesseltseins:

> Um Himmels willen, Hubert! Nur nicht binden!
> Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
> Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm,
> Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen sagen.

Als Hubert nachgibt, verspricht Shakespeares Arthur nicht die Belohnung, sondern atmet einfach erleichtert auf und zeigt seine ganze wunderbare Gefühlswärme:

> Nun seht Ihr aus wie Hubert! All die Zeit
> Wart Ihr verkleidet.

Und zum Schluß, als Hubert verspricht, ihm nie mehr ein Leid anzutun, ruft er aus:

> O Himmel! Dank Euch, Hubert!

Die Gestalt Arthurs haben wir einzig und allein Shakespeare zu verdanken, nicht ein Hauch von Schwäche und Zärtlichkeit war im Original vorhanden, nicht ein Hauch des rührenden Pathos seiner Klage. — Dies sind alles Erfindungen des sanften Shakespeare, der seine eigene überströmende Zärtlichkeit, die ganze Sanftmut seines Herzens im Wesen des kindlichen Prinzen enthüllt. Es sind ihm selbstverständlich dabei Fehler unterlaufen, Fehler der Affektiertheit und Wortspiele, die kaum erträglich sind. Als Hubert sagt, daß er ihm die Augen mit heißen Eisen ausbrennen wird, erwidert Arthur:

> Ach, niemand tät' es, wär' die Zeit nicht eisern.
> Das Eisen selbst, obschon in roter Glut . . . usw.

Dieser flitterbehangene Absatz ist nicht vereinzelt. Als das Eisen auskühlt und Hubert sagt, er könnte es mit neuer Glut beleben, erwidert Arthur mit dem Talmiglanz eines Wortspiels:

> Wenn Ihr das tut, macht Ihr *es* nur erröten
> Und über Eu'r Verfahren glühn in Scham . . . usw.

Diese Fehler sind schlimm genug, aber der göttliche Schwung trägt darüber im Triumph hinweg. Es gibt in dem ganzen Bereich der Poesie keine Schöpfung, die Arthur gleicht. Er ist ganz

engelhafte Liebe und Sanftmut, dabei weder überempfindsam noch unnatürlich. Seine Ängste bringen ihn uns ganz nahe, und das Grauenhafte seiner Situation läßt uns seine ergreifenden Bitten verstehen. Wir brauchen nur an Tennysons „Maienkönigin" zu denken, an seinen unmöglichen Arthur oder an Thackerays gebildeten Esmond, um zu begreifen, wie schwierig es ist, die Güte anziehend oder selbst glaubhaft zu gestalten. Und doch triumphiert Shakespeares Kunst dort, wo keiner, mit Ausnahme von Balzac und Turgenjew, auch nur einen halben Erfolg erringen konnte.

Ich will mich nicht von dem Stück trennen, ohne darauf aufmerksam zu machen, daß Shakespeare dort ebenso emphatisch seinen Haß gegen den Mord gezeigt hat wie seine Liebe für Sanftmut und Mitgefühl. Trotz der Loyalität, die die englischen Adligen in der zweiten Szene des vierten Aktes dem König bezeigen, der Loyalität, die eine von Shakespeare sehr geschätzte Eigenschaft ist, benutzen sie den Augenblick, durch ihren Sprecher Pembroke den König um Arthurs Befreiung zu bitten. Sobald Johann ihnen sagt, daß Arthur tot ist, schlagen sie ihr Treubekenntnis in den Wind und geben ihrer Empörung unverhohlen Ausdruck. Selbst Johann ist bestürzt durch ihre Erregung und kommt der Reue so nah, wie es für ihn nur möglich ist:

> . . . mich gereut's,
> Es wird mit Blut kein fester Grund gelegt,
> Kein sichres Leben schafft uns andrer Tod . . .

was wie eine von Shakespeare selbst angestellte Betrachtung klingt. Als der Bastard sie bittet, ihrer Untertanenpflicht zu gedenken, findet Salisbury verblüffende Worte, um den Abscheu vor dem Verbrechen auszudrücken:

> Der König hat sich unser selbst beraubt,
> Wir wollen seinen dünnen, schmutz'gen Mantel
> Mit unsern reinen Ehren nicht verbrämen
> Noch folgen seinem Fuß, der Stapfen Bluts,
> Wo er nur wandelt, nachläßt.

In der ganzen Literatur gibt es kein furchtbareres Bild. Shakespeares Grauen vor dem Blutvergießen hat mehr als eine aeschyleische Intensität. Als der Leichnam Arthurs gefunden wird, gibt jeder der Adligen seinem Abscheu vor der Tat Ausdruck, und sie vereinen sich zum sofortigen Racheschwur. Selbst der Bastard nennt es:

> . . . ein blutig' und verdammtes Werk,
> Ein frech' Beginnen einer schweren Hand . . .

Und etwas später läßt der Gedanke an das Verbrechen selbst in diesem kühnen Abenteurer Schwäche aufkommen:

> Ich bin wie außer mir; mein Weg verliert sich
> In Dornen und Gefahren dieser Welt . . .

ein Satz, der mehr im Einklang mit der Schwäche Richards II., Heinrichs IV. oder Shakespeares selbst steht als mit der Kühnheit des Bastards. Schon in seiner Jugend haßte Shakespeare die Grausamkeit des Ehrgeizes und die Barbarei des Krieges in demselben Maße, in dem er das ritterliche Zeremoniell und die Regeln galanter Höflichkeit liebte.

Ähnliche Schlußfolgerungen lassen sich aus dem Drama „König Richard II." ziehen, das in gewisser Hinsicht Shakespeares bedeutendste historische Schöpfung ist. Coleridge sagt: „Ich kenne keine andere Gestalt unseres großen Dichters, die so unvergleichlich meisterhaft geschaffen wäre wie die Richards II." Ein solches Lob ist übertrieben; aber es trifft zu, daß Shakespeare bis zum Jahre 1593 oder 1594, in dem er „Richard II." schrieb, keinen so komplizierten oder so interessanten Charakter wie Richard geschaffen hat. Coleridge überschätzte die Charakterschilderung wahrscheinlich aus dem Grunde, weil ihm die Psychologie der Schwäche und der Unentschlossenheit Richards und seine ergreifende Hilflosigkeit seiner eigenen Natur ähnlich zu sein schienen.

Wir wollen nun Richard II. betrachten und sehen, welches Licht er auf die Eigenschaften Shakespeares wirft. Es existierte einst ein Stück desselben Titels, ein Stück, das jetzt verloren

gegangen ist, von dem wir uns jedoch nach der Beschreibung in Formans Tagebuch eine Idee machen können. Wie die meisten historischen Stücke, erstreckte es sich über zwanzig Jahre der Herrschaft Richards, während Shakespeares Tragödie sich auf die letzten Jahre seines Lebens beschränkt. Es ist möglich, daß das alte Stück den König Richard als einen größeren Bösewicht und Betrüger darstellte, als ihn Shakespeare schildert. Wir wissen, daß der Dichter Gower in der „Confessio Amantis" sein Treubekenntnis für Richard zurücknimmt. Er ersetzte die Dedikation seiner Dichtung an Richard durch die Widmung an Heinrich; auch William Langland, der Autor der „Vision of Piers Plowman", hat sich schließlich von Richard abgewandt und seine Thronentsetzung zu einer Warnung an die irregeleitete Jugend benutzt. Man kann wohl annehmen, daß die Überlieferung Richard als ein böswilliges Geschöpf schilderte, dessen Schwäche Verbrechen auf Verbrechen zeugte. Shakespeare entnahm seine Geschichte teils der Holinshedschen Chronik, teils dem alten Stücke oder der traditionellen Auffassung von Richards Charakter.

Als er das Stück zu schreiben begann, wollte er offensichtlich Richard noch hassenswerter darstellen, als ihn Geschichte und Tradition malten. Bei Holinshed wird Richard nicht der Ermordung Glosters angeklagt, während ihn Shakespeare deren gerade beschuldigt, das heißt die Beschuldigung in den Mund von Gaunt legt, ohne daß sie widerlegt oder abgeleugnet wird. Gegen Schluß der ersten Szene im zweiten Akt verblüfft uns eine Enthüllung der teuflischen Herzlosigkeit Richards. Als der König hört, daß sein Onkel Johann von Gaunt „schwer darniederliegt", ruft er aus:

> Gib, Himmel, seinem Arzt nun in den Sinn,
> Ihm augenblicklich in sein Grab zu helfen!
> Die Füttrung seiner Koffer soll zu Röcken
> Der Truppen dienen im Irländ'schen Krieg. –
> Kommt, Herren! Gehn wir ihn zu besuchen,
> Und gebe Gott, wir eilen schon zu spät.

Diese Mischung von Gier und kalter Grausamkeit, mit blasphemischen Ausrufen durchsetzt, ist gemeiner als alles, was Shakespeare in den Mund seiner schlimmsten Bösewichter legt. Aber schon früher hätte irgendein Hinweis auf Richards unglaubliche Verderbtheit gegeben werden müssen, hätte mindestens der Verbannung Bolingbrokes vorausgehen sollen, wenn Shakespeare ihn wirklich in diesem Lichte schildern wollte.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes, als ihm Gaunt Vorwürfe macht, bricht Richard in wütende Drohungen aus. In derselben Szene wirft York Richard vor, daß er das Erbe Gaunts an sich reißen will, und Richard erwidert:

> Denkt, was Ihr wollt, doch fällt in meine Hand
> Sein Silberzeug, sein Geld, sein Gut und Land.

Trotzdem York ihn dafür tadelt und ein böses Ende prophezeit, ernennt ihn Richard

> In unsrem Absein zum Regenten Englands,
> Denn er ist redlich und uns zugetan.

Dieser Richard Shakespeares ist soweit, behaupte ich, fast unverständlich. Als ihn Gaunt tadelt und warnt, wütet er und bedroht ihn; als ihn York noch viel ernsthafter schilt, belohnt er ihn. Die beiden Stellen widersprechen einander. Außerdem wird noch in der nächstfolgenden Szene dieses Aktes, nachdem sein niedriger Eigennutz, seine Gier und Grausamkeit festgestellt worden sind, die Sympathie für ihn durch das Lob der Königin geweckt. Sie sagt:

> ... doch hab' ich keinen Grund,
> Warum ich Gram als Gast willkommen hieße,
> Als daß ich einem süßen Gast, wie Richard,
> Das Lebewohl gesagt...

Und von dieser Szene an bis zum Ende des Stückes versucht Shakespeare unsere ganze Sympathie für Richard zu gewinnen. Was mag nun die Ursache dieser vollkommenen Wandlung des Dichters sein?

Ich stelle mir vor, daß Shakespeare das Stück in der Absicht zu schreiben begann, den grausamen und verworfenen Richard der Überlieferung darzustellen. Aber mitten im Stück sah er, daß sich aus der traditionellen Ansicht keine Erschütterung, kein Pathos herausholen ließ. Wäre Richard ein gemeiner, kaltblütiger, herzloser Mörder, so würde der Verlust von Krone und Leben bloß unserem Gerechtigkeitssinn entsprechen. Dieser Ausgang jedoch genügte Shakespeares emotionellem Bedürfnis und besonders seiner Vorliebe für das Ergreifende nicht[1], und dementsprechend ändert er die Konzeption, sagt nichts mehr über Richards Niedertracht, betont seine Leiden und seine Schwäche, entdeckt verschiedene liebenswerte Eigenschaften an ihm und erweckt auf diese Weise unser Mitgefühl für seine Entthronung und Ermordung.

Das Seltsame ist, daß, wenn Shakespeare Richards Herzlosigkeit schildert, ihm die Arbeit nicht gelingt; die Charakterzüge sind entweder in roher Weise übertrieben oder widerspruchsvoll; aber wenn er Richards Sanftmut und Liebenswürdigkeit malt, schafft er eine meisterhafte Arbeit, bei der jeder Pinselstrich sitzt: er malt sich selbst.

Das tiefe Mitgefühl für Richard war bei Shakespeare erklärlich; er war noch jung, als er das Stück schrieb, jung genug, um sich lebhaft daran zu erinnern, wie er selbst von der schlechten Gesellschaft verführt worden war, und dies bildete ein Band zwischen ihm und seinem Helden. Zu jener Zeit war dies ein Lieblingsthema Shakespeares. Er behandelte es wieder in „Heinrich IV.", der zugleich ein Epilog und ein Pendant zu „Richard II." ist; denn das Thema der beiden Stücke ist dasselbe — Jugend, von schlechter Gesellschaft verführt —, obwohl die Behandlung des früheren Stückes unvergleichlich schwächer ist, als sie später in „Heinrich IV." wird. Bushy, Bagot und Green, Richards Günstlinge,

[1] In der letzten Szene des letzten Aktes des „König Lear" sagt Albanien:

Dies Strafgericht des Himmels macht uns zittern,
Rührt unser Mitleid nicht.

sind nicht so geschildert, wie Shakespeare später Falstaff und sein Gefolge malt. Aber vielleicht, weil er sich eine so objektive Charakterbehandlung noch nicht angeeignet hatte, identifizierte sich Shakespeare besonders mit Richard, und seine Schilderung Richards ist intimer, subtiler, selbstenthüllender und ergreifender als irgendeine Stelle in „Heinrich IV."

Von dem Zeitpunkt an, als Richard York zum Regenten bestellt hat und England verläßt, beginnt Shakespeare sich selbst in Richard hineinzudenken, und von diesem Augenblick an bis zum Schluß kann man dem unglücklichen König das Mitgefühl nicht versagen. Von diesem Punkt an wird auch die Charakterzeichnung plötzlich ganz hervorragend. Als Richard in England landet, wird eine Rede nach der andern in seinen Mund gelegt, und alles, was er später sagt und tut, scheint mir ein Licht auf Shakespeares eigene Natur zu werfen. Wir wollen einige dieser Züge festhalten. Gleich von Anfang an zeigt Richard seine stark gefühlsbetonte Natur. Er „weint vor Freude", weil er wieder in England ist, „weinend, lächelnd" grüßt er sein Land und ist voller Hoffnung. „Der Dieb, der Meutrer" Bolingbroke wird nicht wagen, des Tages Anblick zu ertragen, denn für jeden Mann, den Bolingbroke „geworben hat", hat Gott, wie Richard ekstatisch ausruft, für ihn „einen Engel in Himmelssold", denn „der Himmel schützt das Recht". Einen Augenblick später, als er von Salisbury hört, daß „die Wälschen, auf die er gerechnet hat, zerstreut geflohen sind", wird er sofort „bleich und tot". Vom Gipfel des Stolzes und Selbstvertrauens stürzt er in letzte Hoffnungslosigkeit hinab:

> Wer sicher sein will, flieh' von meiner Seit',
> Denn meinen Stolz gezeichnet hat die Zeit.

Aumerle bittet ihn, zu bedenken, wer er sei, und wieder springt er von Verzagtheit zu Zuversicht über. Er ruft aus:

> Erwache, träge Majestät! Du schläfst.
> Des Königs Nam' ist vierzigtausend Namen!

Im nächsten Augenblick, als Scroop von Sorgen spricht, ist der rasch veränderliche Richard wieder tief verstimmt. Aber diesmal

wird seine Schwäche zur Resignation und Traurigkeit, und alles Ergreifende wird vom Dichter herausgeholt:

> Strebt Bolingbroke so groß zu sein als wir?
> Er wird nicht größer sein; wenn er Gott dient,
> Ich dien' ihm auch und werde so ihm gleich.
> Empört mein Volk sich? Das kann ich nicht ändern,
> Sie brechen Gott ihr Wort so gut wie mir.
> Auf, Weh, Zerstörung, Fall! Der ärgste Schlag
> Ist doch nur Tod, und Tod will seinen Tag.

Wer hört nicht Hamlet aus dieser unvergeßlichen letzten Zeile sprechen? Wie Hamlet neigt auch Richard schnell dazu, die Treue seiner Freunde zu verdächtigen. Er fragt, ob Bagot, Bushy und Green mit Bolingbroke Frieden geschlossen haben, und als Scroop dies zu bestätigen scheint, ist Richard so schnell wie Hamlet dabei, sein Herz mit Worten zu erleichtern.

> O Schelme, Vipern, rettungslos verdammt!
> O Hunde, willig, jedem Herrn zu schmeicheln!
> Ihr Schlangen ...

Aber sobald er erfahren hat, daß seine Freunde tot sind, bricht er in eine lange Klage über Würmer aus, Könige und des Todes Allmacht, die in ihrem melancholischen Pessimismus das Prototyp der Meditationen ist, die Shakespeare in den Mund fast aller seiner Lieblingsgestalten legt. Wer wird nicht an Hamlets großen Monolog erinnert, wenn er liest:

> ... denn im hohlen Zirkel,
> Der eines Königs sterblich' Haupt umgibt,
> Hält seinen Hof der Tod: da sitzt der Schalksnarr,
> Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp,
> Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt,
> Den Herrscher spielen, drohn, mit Blicken töten;
> Flößt einen eitlen Selbstbetrug ihm ein,
> Als wär' dies Fleisch, das unser Leben einschanzt,
> Unüberwindlich Erz; und, so gelaunt,
> Kommt er zuletzt und bohrt mit kleiner Nadel[1]
> Die Burgmau'r an, und – König, gute Nacht!

[1] In dem berühmten Selbstgespräch Hamlets wird die Nadel zum Dolch.

Wir wollen noch zwei andere Zeilen dieses Selbstgespräches anführen:

Ums Himmelswillen, laßt uns niedersitzen
Zu Trauermären von der Kön'ge Tod ...

In der zweiten Szene des dritten Aktes von „Titus Andronicus", sagt Titus zu seiner Tochter:

Ich folg' dir in dein Zimmer, lese dir
Leidvolle Märchen vor aus alter Zeit.

In der „Komödie der Irrungen" sagt uns Aegeon, daß sein Leben sich nur erhält, „um meines Unglücks Trauermär' zu melden".

Die Ähnlichkeit dieser Stellen zeigt, daß Shakespeare in der Jugend und auf der Höhe seines Lebens eine gewisse romantische Melancholie im Blute hatte, die sich später durch die Enttäuschungen des Lebens zu der Verzweiflung Macbeths und Lears steigerte.

Als der Bischof Richard zum Handeln ermahnt, dreht sich der wetterwendische Sinn des Königs wieder, und er ruft aus:

Dies Fieberschau'r der Furcht flog schon von hinnen,
Wie leichte Müh', mein Eignes zu gewinnen!

Aber als Scroop ihm sagt, daß York sich mit Bolingbroke verbunden hat, glaubt er ihm sofort, gibt endgültig die Hoffnung auf, als ob er Trost suchte in seinem eigenen, traurigen Geschick:

Verwünscht sei, Vetter, der mich abgelenkt
Von meinem süßen Wege der Verzweiflung.

Dieser „süße Weg der Verzweiflung" ist der Weg Romeos, ist Hamlets, Macbeths und Shakespeares Weg.

In der nächsten Szene trifft Richard seine Feinde und spielt zuerst den König. Shakespeare sagt uns, daß er wie ein König aussieht, seine Augen sind leuchtend „wie des Adlers", und diese poetische Bewunderung scheint in Richards Blut übergegangen zu sein, denn er erklärt zuerst, daß Bolingbroke des Verrates schuldig sei, und versichert:

... der allmächt'ge Gott, mein Herr,
Hält in den Wolken Musterung von Scharen
Der Pestilenz, uns beizustehn ...

Selbstverständlich gibt er im nächsten Augenblick in milden Worten nach, um bald darauf wütend gegen Bolingbroke aufzubrausen; dann kommt die große Rede, in der der Dichter sich so offen enthüllt, daß zum Schlusse der König, den er darstellen will, zugeben muß, er habe töricht gesprochen. Ich kann es mir nicht versagen, diese ganze Stelle zu zitieren, denn sie zeigt, wie leicht Shakespeare aus dem Charakter des Königs in seinen eigenen abgleitet:

Was muß der König nun? Sich unterwerfen?
Der König wird es tun. Muß er entsetzt sein?
Der König gibt sich drein. Den Namen König
Einbüßen? Nun, er geh' in Gottes Namen.
Ich gebe mein Geschmeid für Betkorallen,
Den prächtigen Palast für eine Klause,
Die bunte Tracht für eines Bettlers Mantel,
Mein reich' Geschirr für einen hölzern' Becher,
Mein Zepter für 'nes Pilgers Wanderstab,
Mein Volk für ein paar ausgeschnitzte Heil'ge,
Mein weites Reich für eine kleine Gruft,
Ganz kleine, kleine, unbekannte Gruft;
Oder auf des Königs Heerweg scharrt mich ein,
Wo viel Verkehr ist, wo des Volkes Füße
Das Haupt des Fürsten stündlich treten können.
Sie treten ja mein Herz jetzt, da ich lebe;
Warum nicht auch mein Haupt, da ich begraben?
Aumerle, du weinst, mein weichgeherzter Vetter!
Laßt schlechtes Wetter mit verschmähten Tränen
Uns machen, sie und unsre Seufzer sollen
Zu Boden legen alles Sommerkorn
Und im empörten Lande Teurung schaffen.
Wie, oder sollen wir mit unserm Leid
Mutwillen treiben, eine art'ge Wette
Anstellen mit Vergießung unsrer Tränen?
Zum Beispiel so: auf einen Platz sie träufeln,
Bis sie ein Paar von Gräbern ausgehöhlt

Zur Inschrift: „Vettern waren die Entseelten,
Die sich ihr Grab mit ihren Augen höhlten."
Tät' nicht dies Übel gut? – Gut, ich seh' ein,
Ich rede töricht, und ihr spottet mein.
Erlauchter Prinz, Mylord Northumberland,
Vermeldet, was sagt König Bolingbroke?
Will Seine Majestät Erlaubnis geben,
Daß Richard lebe, bis sein Ende da?
Ihr scharrt den Fuß, und Bolingbroke sagt Ja.

Jeder wird zugeben, daß hier der Dichter selbst spricht, mindestens von den Worten angefangen: „Ich gebe mein Geschmeid ..." bis zum: „Tät' nicht dies Übel gut". Aber die melancholische Stimmung, das ergreifende Sichfügen in das Unvermeidliche, die reiche poetische Ausschmückung paßt zu einem König, der nach des Dichters Ebenbild geschaffen ist.

Im nächsten Augenblick empört sich Richard wider sein Geschick:

Im niedern Hof? wo Kön'ge niedrig werden,
Verrätern horchen und sich hold gebärden.

Und als Bolingbroke niederkniet, spielt er mit Worten, wie es Gaunt im Anfang des Stückes tat, als ob seine Verzweiflung sich daran ergötze, sich selbst zu verspotten. Er sagt:

Auf, Vetter, auf! So hoch zum mindsten steigt,
Weiß ich, Eu'r Herz, wie auch das Knie sich beugt.

Und dann gibt er nach, „denn der Gewalt ergeben wir uns billig".

Der Jammer der Königin wird nun dazu benutzt, unser Mitgefühl für Richard zu steigern, und kurz darauf folgt die merkwürdige Szene zwischen dem Gärtner und seinem Diener, die noch von der Jugend Shakespeares zeugt, denn ein solcher Gärtner und ein solcher Diener haben nie existiert. Diese Szene[1] zeigt Shakespeares übertriebene Vorliebe für Rangordnung und

[1] Coleridge führt diese Szene als ein Beispiel „der wunderbaren Urteilskraft Shakespeares" an; die Einführung des Gärtners, sagt er, wirft das richtige Licht auf die Vorgänge, und wirklich könnte das Auftreten eines Gärtners diese Tendenz haben, wenn der Dichter ihn nicht zu einem aufgeblasenen, selbstbewußten Philosophen

beweist auch, wie unvollkommen noch seine Charakterdarstellung ist. Es folgt dann die Abdankung, bei der Richard in einer wunderbaren Rede nach der andern sein schweres Herz erleichtert. Bis zum Schluß äußert sich seine Unentschlossenheit so häufig wie seine Melancholie. Bolingbroke ist rein auf das Praktische gerichtet:

Seid Ihr gewillt, die Krone abzutreten?

Richard antwortet:

Ja, nein; nein, ja; mein Will' ist nicht mehr mein,
So gilt mein Nein ja nicht, Ja muß es sein.

Als er aufgefordert wird, seine Sünden öffentlich zu bekennen, rührt er tief an unser Mitgefühl:

Muß ich das tun? Entstricken das Gewebe
Verworrner Torheit? Lieber Northumberland,
Wenn deine Fehler aufgezeichnet ständen,
Würd' es dich nicht beschämen, so vor Leuten
Die Vorlesung zu halten?

Seine Augen sind voll Tränen, so daß er das Verzeichnis seiner Sünden nicht zu lesen vermag, und das Mitleid treibt auch Tränen in unsere Augen. Richard läßt sich einen Spiegel kommen, um sich in seinem jetzigen Jammer zu sehen, und wir werden an Hamlet erinnert, der den Schauspielern rät, der Natur einen Spiegel vorzuhalten. Er spottet über sein Leid in derselben geistreichen Weise, wie es Hamlet tat:

... Sag' das noch mal.
Der Schatten meines Kummers? – Ha, laß sehn:
Es ist sehr wahr, mein Gram wohnt innen ganz,
Und diese äußern Weisen der Betrübnis
Sind Schatten bloß vom ungesehnen Gram,
Der schweigend in gequälter Seele schwillt ...

nach „Adams Ebenbild" herausgeputzt hätte. Der Gärtner kritisiert den König auf folgende Weise:

... Überflüss'ge Äste
Haun wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe.
Tat er's, so konnt' er selbst die Krone tragen,
Die eitler Zeitvertreib nun ganz zerschlagen.

Hamlet berührt genau dieselbe Saite:

> Nicht bloß mein düstrer Mantel, gute Mutter,
> Noch die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz . . .
> . . . . . .
> Was über allen Schein, trag' ich in mir;
> All dies ist nur des Kummers Kleid und Zier.

Im vierten Akt ist die Szene zwischen der Königin und Richard nur dazu benutzt, um unser Mitleid zu erregen. Sie findet ihn verwandelt, das „einst schöne Bild zerstört" und allzu demütig in sein Schicksal ergeben. Er antwortet ihr:

> . . . Ich bin geschworner Bruder
> Der grimmen Not, Geliebte; sie und ich
> Sind bis zum Tod verbündet.

Er bittet sie, ihm Lebewohl zu sagen:

> . . . Denk', ich sei tot,
> Und daß du, wie an meinem Todbett, hier
> Mein scheidend letztes Lebewohl empfängst.

Und um sie zu trösten, weist er sie auf romantische, melancholische Erzählungen hin:

> In langen Winternächten sitz' am Feuer
> Bei guten, alten Leuten, laß sie dir
> Geschichten von bedrängten Zeiten sagen,
> Vorlängst begegnet; und eh gute Nacht
> Du bietest, ihren Jammer zu erwidern,
> Erzähl' du meinen klagenswerten Fall
> Und schick' die Hörer weinend in ihr Bett.
> Ja, die fühllosen Brände werden stimmen
> Zum dumpfen Tone der betrübten Zunge.

Ich kann diese Stelle hier nicht anführen, ohne auf das wunderbare Klingen der dritten Zeile aufmerksam zu machen: „of woeful ages long ago betid" (Geschichten von bedrängten Zeiten).

Die Szene, in der York seinen Sohn an Bolingbroke verrät und den König bittet, ihm nicht zu verzeihen, sondern „das faule Glied abzuschlagen", ist noch ein Beweis — wenn ein

Beweis überhaupt nötig ist — für Shakespeares Bewunderung des Königtums und der Königstreue, die ihn in seiner Jugend oft zu der törichtsten Übertreibung führte.

Die Gefängnisszene und Richards Monolog sind so charakteristisch für Shakespeare wie die entsprechende Szene in „Cymbelin" und das Selbstgespräch Posthumus':

Ich habe nachgedacht, wie ich der Welt
Den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen;
Und, sintemal die Welt so volkreich ist
Und hier ist keine Kreatur als ich,
So kann ich's nicht, — doch grübl' ich es heraus.
Mein Hirn soll meines Geistes Weibchen sein,
Mein Geist der Vater; diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht stets brütender Gedanken,
Und die bevölkern diese kleine Welt,
Voll Launen, wie die Leute dieser Welt;
Denn keiner ist zufrieden.

Hier haben wir den Philosophen, der mit seinen eigenen Gedanken spielt, bald kommt die Hamletmelancholie, um seine Versonnenheit zur Trauer abzustimmen, und Shakespeare spricht unmittelbar zu uns:

So spiel' ich viel Personen ganz allein,
Zufrieden keine; manchmal bin ich König,
Dann macht Verrat mich wünschen, ich wär' Bettler,
Dann werd' ich's, dann beredet Dürftigkeit
Mich drückend, daß mir besser war als König.
Dann werd' ich wieder König, aber bald
Denk' ich, daß Bolingbroke mich hat entthront,
Und bin stracks wieder nichts: doch wer ich sei,
So mir als jedem sonst, der Mensch nur ist,
Kann nichts genügen, bis er kommt zur Ruh',
Indem er Nichts wird. —

Kurz vorher hörte man Kents Klage um Lear in Richards Worten:

... mit diesen schwachen Nägeln
Sich Bahn zu brechen durch die Kieselrippen
Der harten Welt hier, dieser Kerkerwände.

Richard spricht von süßer Musik, denn er liebt die Musik, wie alle Gestalten, die bloß Masken Shakespeares sind, und die Szene, in der Hamlet Güldenstern auffordert, „auf der Flöte zu spielen", ist in Richards Selbstvorwürfen vorgezeichnet:

Hier tadl' ich nun mit zärtlichem Gehör
Verletzte Zeit an einer irren Saite,
Doch für die Eintracht meiner Würd' und Zeit
Hatt' ich kein Ohr, verletztes Maß zu hören.

In den letzten drei Zeilen dieses Monologs höre ich so klar Shakespeares Stimme sprechen wie in den Klagen Arthurs. Die frauliche Sehnsucht nach Liebe ist ein unmißverständlicher Ton:

Und doch, gesegnet sei, wer mir sie bringt!
Denn sie beweist ja Lieb', und die für Richard
Ist fremder Schmuck in dieser Hasser-Welt.

Und zum Schluß zeigt dieser Richard, als er den Diener tötet, der ihn belästigt hat, daß er auch etwas „Gefährliches" in sich hat, dessen Hamlet sich rühmte.

Das Lob des Mörders, dieser unentschlossen schwache und empfindliche Richard sei voll Mut wie voll königlichen Blutes, ist nichts weiter als ein ausgezeichnetes Beispiel für Shakespeares Selbsttäuschung. Er kommt der Wahrheit näher in „Maß für Maß", wo der Herzog, sein anderes Selbst, als ein „unverletzbarer Gegner", zu gütig, um eine Beleidigung nachzutragen oder den Beleidiger zu strafen, dargestellt wird, und er trifft ins Schwarze, als in „Julius Cäsar" seine Maske Brutus zugibt, daß er:

... nur Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer,
Der, viel geschlagen, flüchtige Funken zeigt
Und gleich drauf wieder kalt ist.

Wenn ein hastiger Schlag ein Beweis für Tapferkeit sein sollte, dann müßte man Walter Scotts Eachin in der „Schönen Jungfrau von Perth" tapfer nennen. Aber ein Mut, der den Namen verdient, muß auf zäher Entschlossenheit begründet sein, und alle Inkarnationen Shakespeares und insbesondere sein Richard sind schwankend wie Wasser.

Das ganze Drama ist in Yorks pathetischer Beschreibung von Richards Einzug in London zusammengefaßt:

> ... Niemand rief: Gott schütz' ihn!
> Kein froher Mund bewillkommt' ihn zu Haus.
> Man warf ihm Staub auf sein geweihtes Haupt,
> Den schüttelt' er so mild im Gram sich ab.
> Im Antlitz rangen Tränen ihm und Lächeln,
> Die Zeugen seiner Leiden und Geduld:
> Daß, hätte Gott zu hohen Zwecken nicht
> Der Menschen Herz gestählt, sie mußten schmelzen
> Und Mitleid fühlen selbst die Barbarei.

Diese Stelle scheint mir sowohl der Form als dem Inhalt nach so charakteristisch für Shakespeare wie kaum eine andere in allen seinen Werken. Sein liebevolles Mitleid mit dem Gefallenen, sein leidenschaftliches Mitgefühl für „den milden Gram" sind nie vollkommener dargestellt worden.

Das Mitleid ist tatsächlich der Ton, auf den die ganze Tragödie gestimmt ist, wie es die Arthurszene im „König Johann" war; aber unser Verständnis für Shakespeare, das wir dem „König Johann" verdanken, wird durch die Betrachtung König Richard II. bedeutend erweitert. Im Arthur des „König Johann" finden wir Shakespeares wundervolles Mitleid mit der Schwäche, sein Mitgefühl für das Leiden und in erster Linie seine mädchenhaft zärtliche Liebe und seine Sehnsucht nach Liebe. In Richard II. ist die Schwäche, die Shakespeare bemitleidet, nicht die physische Schwäche, sondern die geistige Unentschlossenheit und Unfähigkeit des Handelns, und diese Hamletschwächen werden von einer Vorliebe für philosophische Grübeleien begleitet und von einem scharfsinnigen Witz und großer lyrischer Gewalt belebt. Shakespeare will in Arthur seine Herzenseigenschaften und in Richard II. seine geistigen Qualitäten offenbaren. Aber daß beide Teile desselben Wesens sind, wird durch die Tatsache bewiesen, daß Arthur eine schnelle Auffassungsgabe und eine glückliche Beherrschung der Sprache besitzt, während Richard mindestens ein- oder

zweimal eine Zärtlichkeit des Herzens und eine Sehnsucht nach Liebe zur Schau trägt, die eines Arthur würdig ist. Es ist daraus ersichtlich, daß Shakespeares Natur selbst in seiner heißen, unbekümmerten Jugendzeit feminin und gefühlvoll war und daß er es selbst dort, wo er historische Begebenheiten und Tatmenschen zu behandeln hatte, vorzog, Unentschlossenheit und Schwäche statt Kraft zu malen, und für den Fehlschlag mehr Sympathie als für den Erfolg empfand.

V

Shakespeares Tatmenschen. Zweiter Teil
Heißsporn — Heinrich V.

Die Schlußfolgerungen, zu denen wir bereits gelangt sind, werden auf eine unerwartete Weise durch die Charakteranalyse Heißsporns, des Shakespearischen Meisterwerkes eines Tatmenschen, erweitert und bekräftigt. Die sinkende Sonne des Rittertums, die auf bestimmte Gestalten fiel, warf gigantische Schatten auf Shakespeares Pfad, und von diesen Gestalten verdiente keine die Unsterblichkeit mehr als Heinrich Percy. Obwohl er nicht in den „Berühmten Siegen Heinrichs V.", dem alten Stück, das Shakespeare seinen sich austobenden Prinzen und die erste schwache Andeutung des Falstaff gab, vorkommt, lebte doch Heinrich Percy in der Geschichte und der mündlichen Überlieferung. Sein Spitzname allein ist ein Beweis für den Eindruck, den er auf die Einbildungskraft des Volkes machte. Und sowohl Prinz Heinrich, wenn er über ihn spottet, wie seine Frau, wenn sie ihn lobt, zeugen für die — zweifellos überlieferten — Besonderheiten seines Charakters. Heißsporn lebte sicherlich in der Erinnerung der Menschen mit seiner stotternden, hastigen Redeweise, seinem heißen, ungeduldigen Temperament, und es ist meiner Ansicht nach selbst heute noch leicht, Shakespeares Pinselstriche auf dem tradionellen Bildnis

zu unterscheiden. Ich überlasse dem Leser das Urteil, ob Shakespeare das Bild verwischt oder verbessert hat.

Heißsporns erste Worte im Gespräch mit dem König im ersten Akt sind großartig; sie lassen den barschen, leidenschaftlichen Soldaten lebendig vor uns erstehen; aber ich bin sicher, daß Shakespeare die Tatsachen selbst der Geschichte oder der Überlieferung entnahm.

> Mein Fürst, ich schlug nicht die Gefangnen ab.
> Doch ich erinnre mich, nach dem Gefecht,
> Als ich, von Wut und Anstrengung erhitzt,
> Matt, atemlos, mich lehnte auf mein Schwert,
> Kam ein gewisser Herr, nett, schön geputzt,
> Frisch wie ein Bräut'gam ...

Heißsporns Schilderung dieses „Papageis", mit dem „Bisambüchschen in der Hand", „parfümiert wie ein Modekrämer", ist eine wunderbare Selbstenthüllung:

> ... mich macht' es toll,
> Daß er so blank aussah und roch so süß
> Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
> Von Trommeln schwatzt' und Wunden ...

Aber unmittelbar darauf zeigt Heißsporns Verteidigung Mortimers mehr den Dichter Shakespeare als den barschen Soldaten, dem nichts mehr verhaßt ist als die gezierte Poesie. Der Anfang ist ziemlich gut:

> Abtrünn'gen Mortimer!
> Nie fiel er ab von Euch, mein Oberherr,
> Als durch des Krieges Glück. – Dies zu beweisen,
> Gnügt eine Zunge nur für all die Wunden,
> Wie Munde offen, die er kühn empfing,
> Als an des schönen Severn bins'gem Ufer ...

Dies „bins'ge Ufer des schönen Severn" ist zu poetisch für Heißsporn, aber was soll man von seiner Beschreibung des Flusses sagen:

> Der dann, voll Furcht vor ihren blut'gen Blicken,
> Sein bebend' Schilf entlang erschrocken lief

Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer,
Von den beherzten Kämpfern blutbefleckt.

Shakespeare ist noch zu jung, zu verliebt in die Poesie, um sich auf die wahre Natur von Heißsporn zu beschränken. Aber der Charakter Heißsporns war so gut bekannt, daß Shakespeare nicht lange im Widerspruch mit ihm verbleiben konnte. Als der König die Audienz mit dem Befehl, die Gefangenen zurückzusenden, kurz beendet, finden wir den leidenschaftlichen Heißsporn wieder:

Und wenn der Teufel kommt und brüllt nach ihnen,
Schick' ich sie nicht; – ich will gleich hinterdrein
Und ihm das sagen, so mein Herz erleichtern,
Und wär's auch mit Gefahr für meinen Kopf.

Die letzte Zeile klingt falsch. Eine solche Überlegung gießt kaltes Wasser auf die Glut der Leidenschaft, und das lag nicht in seiner Absicht, denn obwohl ihm sein Vater Vorwürfe macht, tobt Heißsporn weiter:

. . . Nicht von Mortimer?
Blitz! ich will von ihm reden, und ich will
Nicht selig werden, halt' ich's nicht mit ihm.

Die nächste lange Rede von Heißsporn ist bloßes poetisches Geschwätz; er beginnt:

Dann ist sein Vetter freilich nicht zu tadeln,
Der ihn auf kahlen Höhn verschmachtet wünscht . . .

und fährt dann dreißig Zeilen lang fort, den Verschwörern vorzuwerfen, daß sie „Richard, die süße Rose" ausgerissen haben, um „diesen Dornstrauch Bolingbroke" zu pflanzen. Diese lange Rede hält die Handlung auf, verwischt die Umrisse des Charakters Heißsporns und zeigt nur, daß Shakespeare sie ohne einen Hauch von Inspiration schrieb. Dann kommt Heißsporns berühmte Rede über die Ehre:

Bei Gott! mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung,
Vom blassen Mond die lichte Ehre reißen
Oder sich tauchen in der Tiefe Grund . . .

Und unmittelbar darauf eine Rede, in der seine unbezähmbare Ungeduld und sein kindisch unberechenbar aufbrausender Zorn vollkommen zum Ausdruck gebracht sind. Um ihn zu beruhigen, sagt ihm Worcester, er möge seine Gefangenen behalten; Heißsporn braust auf:

> . . . Ich will's auch, kurz und gut.
> Er sprach, nicht lösen woll' er Mortimer,
> Verbot zu reden mir von Mortimer,
> Allein ich find' ihn, wo er schlafend liegt,
> Und ruf' ihm in die Ohren: „Mortimer!"
> Ja, einen Star schaff' ich, der nichts soll lernen
> Zu schrein als „Mortimer", und geb' ihm den,
> Um seinen Zorn stets rege zu erhalten.

Kein Wunder, daß Lord Worcester ihm Vorwürfe macht und sein Vater ihn einen „bremsgestochnen, jähen Toren" schilt, der nur reden und nicht zuhören will. Aber Heißsporn läßt sich nicht zügeln, und sein Zornausbrauch wirkt durchaus echt:

> Ja seht, mich peitscht's mit Ruten, brennt's wie Nesseln
> Und sticht wie Ameishaufen, hör' ich nur
> Von dieser schnöden Staatskunst Bolingbrokes.
> Zu Richards Zeit — wie nennt Ihr doch den Ort?
> Der Teufel hol's! — Er liegt in Glostershire,
> Wo der verrückte Herzog lag, sein Oheim . . . .

Die wahre Ekstase der Ungeduld und des knabenhaft leidenschaftlichen Temperaments ist niemals besser wiedergegeben worden.

Ebenso ist der Monolog zu Beginn der dritten Szene des zweiten Aktes, als er den Brief liest, in dem seine Unternehmung mit kalten Vernunftgründen beleuchtet wird, ausgezeichnet, obgleich er wieder Eigenschaften betont, die wir an Heißsporn schon kennen, und keine neuen enthüllt:

> „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich." — Ja, das ist gewiß: 's ist gefährlich, den Schnupfen zu kriegen, zu schlafen, zu trinken; aber ich sage Euch, Mylord Narr, aus der Nessel Gefahr pflücken wir die Blume Sicherheit . . . Was ist das für ein frostig gesinnter Bursch? . . . Oh, ich könnte mich zerteilen und mir

Maulschellen geben, daß ich einen solchen Milchbrei zu einer so ehrenvollen Unternehmung habe bewegen wollen. Zum Henker mit ihm! Er mag's dem König sagen, wir sind gerüstet. Ich will noch diese Nacht aufbrechen.

Aber der Gipfel der Selbstenthüllung wird in der darauffolgenden Szene mit seiner Frau erreicht. Lady Percy kommt herein, und Heißsporn begrüßt sie:

Nun Käthchen? Ich muß Euch in zwei Stunden verlassen.

Die Antwort seiner Frau ist zu lang und zu poetisch. Heißsporn unterbricht sie, indem er einen Diener herbeiruft und ihm Befehle erteilt. Darauf fragt ihn Lady Percy aus; er vermeidet eine direkte Antwort, und Shakespeare denkt sich allmählich in die Gestalten hinein, bis selbst Lady Percy lebendig vor uns steht.

Lady Percy: Komm, komm, du Papagei! antworte mir
Geradezu auf das, was ich dich frage.
Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich,
Willst du mir nicht die ganze Wahrheit sagen.
Percy: Du Tändlerin! – Lieben? – Ich lieb' dich nicht,
Ich frage nicht nach dir. Ist dies 'ne Welt
Zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?

Es beweist eine gewisse Unreife der Kunst, daß Heißsporn das Thema der Liebe einführt und nicht Lady Percy; aber Lady Percy nimmt selbstverständlich das Wort auf:

Lady Percy: Ihr liebt mich nicht? Ihr liebt mich wirklich nicht?
Gut, laßt es nur; denn weil Ihr mich nicht liebt,
Lieb' ich mich selbst nicht mehr! Ihr liebt mich nicht?
Nein, sagt mir, ob das Scherz ist oder Ernst?
Percy: Komm, willst mich reiten sehn?
Wenn ich zu Pferde bin, so will ich schwören,
Ich liebe dich unendlich.

All dies ist wunderbar. Heißsporns derbe Verachtung der Liebe vertieft den Eindruck seiner Soldatennatur und seines Tatendrangs. Aber obwohl die Eigenschaften wunderbar wiedergegeben sind, sind sie an sich nicht sehr zahlreich. Shakespeare läßt immer

wieder die eine Saite, und zwar Heißsporns Ungeduld, erklingen. Aber selbst ein Soldat besteht aus etwas mehr als aus einem hastigen Temperament und der Verachtung für die Liebeständelei. Das Porträt ist jedoch noch nicht beendet. Die erste Szene im dritten Akt zwischen Heißsporn und Glendower ist auf demselben hohen Niveau; in seiner Ungeduld über Glendowers Prahlerei findet Heißsporn eine unvergleichliche Entgegnung:

Glendower: Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.
Percy: Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder.
Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Dann streitet Heißsporn über die Verteilung Englands. Er will einen größeren Teil als den, der ihm zugemessen wurde; dieser Zug ist typisch und ausgezeichnet. Aber im nächsten Moment verwischt ihn Shakespeare. Sobald Glendower nachgibt, bricht Heißsporn aus:

Es gilt mir gleich; wohl dreimal soviel Land
Gäb' ich dem wohlverdienten Freund;
Doch wo's auf Handel ankommt, merkt Ihr wohl,
Da zank' ich um ein Neuntel eines Haars.

Diese großartige Freigebigkeit ist ein Zug Shakespeares und nicht Heißsporns; der Dichter bringt es nicht über sich, seinem Helden auch nur den Schatten kleinlicher Gesinnung oder gar des Geizes zu verleihen, und doch braucht der Charakter einige Schlagschatten, und zu diesem Zweck wäre keiner so geeignet wie gerade dieser Zug; denn die Gier nach Land war immer schon ein Kennzeichen des Kriegers und Aristokraten.

Shakespeare hat die Absicht, Heißsporns Verachtung für die Kunst zu schildern. Als Glendower sich für die Poesie begeistert, schwört Heißsporn, er:

... wär' ein Kätzlein lieber und schrie Miau,
Als einer von den Vers-Balladen-Krämern ...

Nichts „stumpft ihm so sehr die Zähne als gezierte Poesie", und später zieht er das Heulen seiner Dogge der Musik vor. Als ihm

Lord Worcester „an Sitten Mangel und an Mäßigung Stolz, Hochmut, Meinung von sich selbst und Hohn" vorwirft, findet er eine höchst charakteristische Erwiderung:

> Gut, meistert mich; Gott segn' Euch Eure Sitten!
> Hier kommen unsre Fraun, nun laßt uns scheiden.

Er ist zu alt, um zu lernen, und seine Selbstsicherheit ist unerschütterlich; aber obwohl er es haßt, geschulmeistert zu werden, schulmeistert er seine Frau:

> Nimm als 'ne Dame, Käthchen, deinen Mund
> Mit derben Schwüren voll; und laß „fürwahr"
> Und solche Pfeffernußbeteuerungen
> Den Sammetborten und den Sonntagsbürgern.

Dies ist bloß eine Wiederholung des Zuges, der schon in seiner ersten Rede zum Ausdruck kam, als er über den Papagei höhnte, der „in Feiertags- und Fräuleinsworten" sprach. Aber Shakespeare wiederholt nicht nur die wohlbekannten Züge in Heißsporn, er benutzt ihn auch immer wieder als ein bloßes Sprachrohr, wie er ihn zu Anfang für die poetische Beschreibung des Severn benutzte. Der vierte Akt beginnt mit einer Anrede Heißsporns an Douglas, die für diesen Fehler charakteristisch ist:

> Brav, Ihr, mein edler Schotte! Wenn nicht Wahrheit
> In dieser feinen Welt für Schmeicheln gälte,
> So käm' dem Douglas solches Zeugnis zu,
> Daß vom Gepräge dieser Zeit kein Krieger
> So gangbar sollte sein in aller Welt.
> Bei Gott, ich kann nicht schmeicheln; glatte Zungen
> Verschmäh' ich: aber einen bessern Platz
> In meiner Liebe hat kein Mensch als Ihr.
> Ja, haltet mich beim Wort, erprüft mich, Herr.

In den ersten fünf Zeilen dieses leeren Geschwätzes höre ich Shakespeare auf seine billigste Art und Weise sprechen; mit dem Fluch versucht er sich wieder in die Gestalt hineinzuversetzen, was ihm nur halb gelingt.

Unmittelbar darauf wird Heißsporn durch die Nachricht erschüttert, daß sein Vater krank ist und die versprochene Unter-

stützung nicht senden kann. Durch diesen Verrat bis ins Herz getroffen, müßte der heißblütige Soldat jetzt seine wahre Natur enthüllen. Man erwartet von ihm, daß er seinen Vater verfluchen und, mit der Gefahr der Stunde wachsend, herausschreien wird, daß er ohne Verräter und kleinmütige Freunde stärker sei. Aber Shakespeare, der Philosoph, interessiert sich hauptsächlich für die Wirkung einer solchen Nachricht auf ein Rebellenlager, und er spricht wieder durch den Mund Heißsporns:

Nun krank! Nun matt! Die Krankheit hier verpestet
Das Herzblut recht von unserm Unternehmen;
Sie steckt uns an, selbst hier in unserm Lager.

Dann besinnt sich Shakespeare und versucht, sich wieder in Heißsporns Charakter hineinzufinden, indem er sich die Situation ausmalt:

Er schreibt mir da, daß innerliche Krankheit, –
Daß seine Freunde nicht die Botschaft konnte
So schnell berufen . . . usw.

bis zur Frage:

. . . Was sagt ihr dazu?
Worcester: Des Vaters Krankheit ist uns eine Lähmung!
Percy: Ein blut'ger Streich, ein abgehaunes Glied.

Shakespeare sieht ein, daß er das Mißgeschick nicht übertreiben darf, — es ist nicht Heißsporns Art, ja, es ist direkt seiner Natur entgegengesetzt; er hält daher inne und versucht, nur als Heißsporn zu denken:

Und doch in Wahrheit nicht! Sein Fehlen jetzt
Scheint wicht'ger, als sich's zeigen wird. – Wär's gut,
Die höchste Summe unsrer ganzen Habe
Auf einen Wurf zu setzen? Solchen Schatz
Auf einer zweifelhaften Stunde Glück?
Es wär' nicht gut: denn darin läsen wir
Die ganze Tief' und Seele unsrer Hoffnung,
Die Grenzen und das wahrhaft Äußerste
Von unser aller Glück.

Nach den ersten zwei Zeilen, die Heißsporn gesprochen haben könnte, haben wir wieder die sophistische, poetisch ausgedrückte

Denkart und nicht ein Wort des heißen tollkühnen Kriegers. In den letzten vier Zeilen, von dem nach Buchweisheit klingenden „läsen wir . . .“ bis zum Schluß, haben wir wieder den sanften Dichter mit seiner Vorliebe für verzweifelte Nöte. Diese Stelle muß mit der Äußerung Othellos verglichen werden:

Hier ist mein Reiseziel, mein Ankerplatz,
Die fernste Seemark für mein suchend Schiff.

Zum Schluß, als Worcester die Gefahr durch Furcht steigert, findet sich Heißsporn zum Teil wieder:

. . . Ihr geht zu weit.
Sein Absein soll vielmehr uns dazu dienen:
Es leihet Glanz und eine höhre Meinung,
Ein kühnres Wagen unserm Unternehmen,
Als wenn der Graf hier wär'; denn man muß denken,
Wenn ohne seine Hilfe wir dem Reich
Die Spitze bieten können, stürzen wir
Mit seiner Hilf' es über Kopf und Hals. –
Noch geht's ja wohl, noch sind die Glieder fest.

Und das ist alles. Die Szene ist dazu entworfen und die Situation absichtlich herbeigeführt, um uns Heißsporns Mut zu zeigen. Hier – wenn überhaupt – sollte uns das heiße Blut überraschen und die Gefahr zum Sprungbrett der immer wachen Kühnheit machen. Dies ist jedoch das Beste, was Shakespeare zu erreichen vermag, das ohnmächtige, blasse: „Noch geht's ja wohl, noch sind die Glieder fest“. Das Unzulängliche und Schwache der ganzen Szene ist erstaunlich. Milton hatte nicht den Mut des Soldaten, aber er brachte trotzdem mehr als dies auf; er fand bessere Worte für seinen Satan nach der Niederlage als Shakespeare für Heißsporn vor der Schlacht.

Ist gleich das Schlachtfeld verloren, so ist drum nicht alles verloren.
Nicht der unbezwingliche Wille, der Trieb nicht nach Rache
Noch der unsterbliche Haß und der Mut, sich nie ihm zu beugen
Noch im geringsten nachzugeben, und alles was sonst noch
Nicht überwunden kann werden. Die Ehre wird er von mir nie
Weder durch Zorn, noch Gewalt erzwingen! –

Wenn Shakespeare Heißsporns Ungeduld zu schildern hat, gelingt es ihm herrlich; wenn er seinen Mut wiedergeben soll, versagt er kläglich. In der dritten Szene des vierten Aktes haben wir einen anderen auffallenden Beweis der Mängel Shakespeares. Sir Walter Blunt kommt zu den Rebellen mit des Königs „gnädigem Anerbieten", worauf Heißsporn vierzig Zeilen lang über den König schimpft, und zwar auf folgende Weise:

Mein Vater und mein Oheim und ich selbst,
Wir gaben ihm das Zepter, das er führt,
Und als er keine Dreißig stark noch war,
Krank in der Menschen Achtung, klein und elend,
Ein unbemerkt heimschleichender Verbannter,
Bewillkommt' ihn mein Vater an dem Strand . . . usw. usw.

Ähnlich wie Hamlet entlastet er durch Worte sein Herz, bis Blunt ruft:

Ich kam nicht, dies zu hören.

Heißsporn nimmt die Zurechtweisung an, beginnt jedoch sofort von neuem:

Dann zur Sache. –
In kurzer Zeit setzt' er den König ab,
Und bald darauf beraubt' er ihn des Lebens . . .

und so weiter, noch zwanzig Zeilen lang, bis ihn Blunt nochmals mit der barschen Frage unterbricht:

Soll ich dem König diese Antwort bringen?

Heißsporn erwidert:

Nicht doch, Sir Walter; wir beraten uns.
Geht hin zum König . . . . . .
Und früh am Morgen soll mein Oheim ihm
Vorschläge von uns bringen; so, lebt wohl!

Und doch versichert uns dieser Heißsporn, der hier unaufhörlich redet, während er besser daran täte, ruhig zu sein, daß er nicht „der Zunge Gabe" habe, und freut sich, daß ihn der Bote unterbricht, denn „Reden ist mein Fach nicht".

Der wirkliche Heißsporn wird in der Tat nicht viel gesprochen haben. Doch wenn je einem Menschen das Reden leicht fiel, so war es Shakespeare, und so benutzte er Heißsporn als Sprachrohr. Es ist bemerkenswert, daß Heißsporn am besten in den frühen Szenen dargestellt ist, obwohl gewöhnlich ein Dramatiker sich erst allmählich in eine Gestalt hineinversetzt; Shakespeare ging an die Arbeit, als er noch den Heißsporn der Geschichte und der Überlieferung klar vor sich sah. Aber während er schrieb, fing er an, sich für Heißsporn zu interessieren, identifizierte sich zu sehr mit seinem Helden und verdarb so beinahe das Porträt. Dies ist aus dem Ende Heißsporns ersichtlich; Prinz Heinrich sagt, daß er „die Ehren, die ihm auf dem Helm sprießen, zum Kranze pflücken wolle für sein Haupt". Und der sterbende Heißsporn erwidert ihm darauf:

O Heinrich, du beraubst mich meiner Jugend!
Mich kränkt nicht der Verlust des flücht'gen Lebens
Wie dein an mir ersiegter stolzer Ruhm;
Der trifft den Sinn mehr als dein Schwert mein Fleisch.
Doch Sinn ist Sklav' des Lebens, Leben Narr der Zeit,
Und Zeit, die überschaut die ganze Welt,
Muß enden. Oh, ich könnte prophezein,
Nur daß die kalte, erd'ge Hand des Todes
Den Mund mir schließt. – Nein, Percy, du bist Staub
Und Speise für . . .

Natürlich beschließt Prinz Heinrich den Satz und fährt nach Hamletart in philosophischem Selbstgespräch fort:

Für Würmer, wackrer Percy! Großes Herz, leb' wohl!
Wie eingeschwunden, schlecht gewebter Ehrgeiz!
Als dieser Körper einen Geist enthielt,
War ihm ein Königreich zu enge Schranke;
Nun sind zwei Schritte der gemeinsten Erde
Ihm Raum genug. –

Ich habe versucht, dem Porträt Heißsporns Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, denn Shakespeare schuf wirklich niemals ein

besseres Bild eines Tatmenschen; wie wir bald sehen werden, gelang ihm kaum je ein gleiches. Aber nehmt Heißsporn die Eigenschaften, die ihm Geschichte und Überlieferung zuschreiben, das ungeduldige Temperament, die schwere, stotternde Sprache und die Verachtung der Frauen, und es wird sich zeigen, wie wenig Shakespeare hinzugefügt hat. Er läßt Heißsporn die „gezierte Poesie" hassen und legt ihm dann lange poetische Beschreibungen in den Mund. Er schildert den Soldaten, der die Gabe der Zunge verachtet, und zwingt ihn, historischen und poetischen Unsinn zu passenden und unpassenden Gelegenheiten zu reden. Er läßt den Aristokraten besitzgierig erscheinen und sich mit seinen Verbündeten um mehr Land herumzanken, und im nächsten Augenblick, als es ihm zugebilligt wird, verzichtet er darauf und kümmert sich nicht weiter darum.

Shakespeare führt eine Situation herbei, die darauf berechnet ist, Heißsporns Mut zu zeigen, und läßt ihn dann kleinmütig vor sich hinreden, und schließlich, wenn Percy stillschweigend oder mit einem bitteren Fluche, bissig bis zum Ende, sterben sollte, verliert er sich in unangebrachte philosophische Überlegungen und poetische Prophezeiungen. Und doch hat Shakespeare eine solche Gewalt des Ausdrucks, daß, wenn er die Eigenschaften malt, die Heißsporn tatsächlich besaß, er ihn vor uns lebendig erstehen läßt, mit einer solchen Intensität, daß eine ganze Anzahl falscher Pinselstriche den Eindruck nicht zu verwischen vermag. Nur der Kritiker, der „sine ira et studio" arbeitet, wird finden, daß das Porträt durch das Eindringen der Persönlichkeit des Dichters beeinträchtigt worden ist.

Es ist das Parallelbild des Prinzen Heinrich, das uns wie in einem Spiegel Shakespeares ganze Konzeptionsarmut, sobald er es mit ausschließlich männlichen Qualitäten zu tun hat, enthüllt. Um ihn gerecht zu beurteilen, müssen wir uns daran erinnern, daß Shakespeare den Prinzen Heinrich ebensowenig frei geschaffen hat wie den Heißsporn. In dem alten Stück unter dem Titel „Die berühmten Siege Heinrichs V." fand Shakespeare den

Zechbruder Prinz Heinz; der tolle Prinz lebte im Herzen des Volkes; sein Übermut und seine Extravaganz, mit der er den Most ausschäumen ließ, bemächtigte sich der englischen Phantasie, die historische Gestalt wurde durch das Volksgefühl zu pulsierendem Leben erwärmt.

Shakespeare nahm an seinem prinzlichen Helden persönlichen Anteil. Wie wir bereits gesehen haben, trübt er Heißsporns Bild durch Hinzufügung seiner persönlichen Eigenschaften; und im Fall des Prinzen Heinrich wird die Versuchung noch stärker gewesen sein.

Das Thema des Stückes — ein begabter junger Mensch, von ausschweifenden Kameraden verführt — war zu jener Zeit Shakespeares Lieblingsstoff; er hatte ihn bereits in „Richard II." behandelt und nahm das Thema hier mit einem solchen Eifer auf, daß wir an die überlieferte Version glauben müssen, Shakespeare selbst habe in seiner Jugend in unwürdiger Gesellschaft ein wüstes Leben geführt. Es wäre zu erwarten gewesen, daß Shakespeare bei einem so herrlichen Modell und in vollem Einklang mit seinem Thema ein großartiges Bild geschaffen hätte. Aber Prinz Heinrich ist keineswegs ein großartiges Porträt geworden. Er ist zuerst kaum mehr als ein eingebildeter Fant und später ein schwacher und farbloser Abklatsch Heißsporns. Es ist sehr merkwürdig, daß selbst in den Komödienszenen mit Falstaff Shakespeare sich nie die Mühe nahm, den Prinzen lebenswahr zu gestalten; er leiht ihm häufig seinen Wortwitz, hie und da seine eigene hohe Intelligenz, aber keinen Augenblick lang enthüllt er uns die Seele seines Helden. Er sagt uns nicht einmal, welches Vergnügen Prinz Heinrich daran findet, mit Falstaff zu leben und zu zechen. Hatte der Prinz sich seine Zechgenossen aus Eitelkeit gewählt, um sich in der Eastcheapkneipe einen Hof zu schaffen, in dessen Mitte er thronen konnte? Oder war es der unbegrenzte Humor Falstaffs, der ihn reizte? Oder zerbrach er einfach aus Übermut die Fesseln, angeödet von den blödsinnigen Formalitäten des Palastlebens? Man erwartet, daß Shakespeare

schon in der allerersten Szene den Schlüssel zu diesem Geheimnis liefern müßte, aber diese Szene, die Falstaff bis in die letzten Falten der Seele enthüllt, sagt uns nichts über den Prinzen; sie verwischt eher eine Gestalt, die jeder wenigstens in Umrissen zu kennen glaubt. Prinz Heinrichs erste Rede ist ausgezeichnet als Beschreibung; Falstaff fragt ihn nach der Tageszeit, und er antwortet:

> Dein Witz ist so feist geworden durch Sekttrinken, Westenaufknöpfen nach Tisch und nachmittags auf Bänken Schlafen, daß du vergessen hast, das eigentlich zu fragen, was du eigentlich wissen möchtest.

Diese Worte helfen Falstaff beschreiben, zeigen uns aber nicht den Prinzen, denn eine launische Verachtung Falstaffs ist ein allgemeiner Zug, der nichts Individuelles oder Besonderes an sich hat.

Dann kommt die Rede, in der der Prinz in die Falstaffatmosphäre hineingerät und von sich als einem von den „Mondleuten" spricht, die einen Beutel mit Gold, „der Montag nachts auf das herzhafteste erschnappt ist, Dienstag morgens auf das scherzhafteste durchbringen". Etwas später wirft er Falstaff scherzend die Frage zu: „Wo sollen wir morgen einen Beutel erschnappen, Hans?" Es sieht so aus, als ob der Prinz für Schlimmeres als Unfug reif wäre. Aber als Falstaff ihn fragt, ob er sich dem Raubzug nach Gadshill anschließen will, ruft er empört und überrascht aus:

Prinz Heinrich: Wer? Ich ein Räuber? Ich ein Dieb? Ich nicht, meiner Treu!

Falstaff: Es ist keine Redlichkeit in dir, keine Mannhaftigkeit, keine echte Brüderschaft; du stammst auch nicht aus königlichem Blut, wenn du nicht das Herz hast, nach ein paar Kronen zu greifen.

Prinz Heinrich: Nun gut, einmal in meinem Leben will ich einen tollen Streich machen.

Falstaff: Nun, das ist brav!

Prinz Heinrich: Ei, es mag daraus werden, was will, ich bleibe zu Haus.

Er läßt sich erst durch Poins Vorschlag, die Räuber zu berauben, zum Mittun überreden. Man mag einwenden, daß diese wechselnden Launen des Prinzen sich aus der Situation ergeben, aber sie sind zu plötzlich und zu unmotiviert; sie sind wie das Kopfnicken des Mandarins — sie haben keinen Sinn; und nachdem der Prinz von sich als von einem der „Mondleute" gesprochen hat, wäre es natürlicher, wenn er den direkten Vorschlag, sich am Raubzug zu beteiligen, statt ihn mit empörter Überraschung abzulehnen, die gezwungen oder gemacht wirkt, so aufgenommen hätte, als ob ihn dabei Reue über eine frühere Torheit ergriffe. Die Szene, soweit sie den Prinzen betrifft, ist schlecht durchgeführt. Als er Poins nachgibt und darauf eingeht, Falstaff zu berauben, wendet er nur noch ein: „Aber ich fürchte, sie werden uns zu stark sein," — ein Satz, der weder von wildem Übermut noch von tollkühner Tapferkeit, geschweige denn von Menschenkenntnis zeugt. Das Selbstgespräch, das dieser Szene nachhinkt, ist nicht ein Monolog des Prinzen, sondern Shakespeares, und leider Shakespeares des Dichters und nicht Shakespeares des Dramatikers:

> Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
> Das wilde Wesen eures Müßiggangs.
> Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
> Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
> Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
> Damit, wenn ihr's beliebt, sie selbst zu sein,
> Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre,
> Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
> Von Dünsten, die sie zu ersticken schienen.

Wenn wir dieses Gerede ernst nähmen, müßten wir den Prinzen Heinrich für einen Heuchler und eitlen Narren halten. Aber es läßt sich unmöglich ernst nehmen, und so zucken wir nur bedauernd die Achseln, daß der tolle Prinz der Geschichte uns durch das Genie Shakespeares nicht nahe gebracht wurde. In diesem ersten Teil „Heinrichs IV." trägt der Prinz, wenn er nicht mit Falstaff schimpft oder den eitlen Gecken spielt, entweder

Eigenschaften Heinrich Percys oder Shakespeares selbst zur Schau. Man erinnert sich an die Szene, in der Falstaff mit der Leiche Percys die Prinzen trifft und ihnen sagt, er habe Percy getötet.

Prinz Johann: Dies ist die seltsamste Geschichte, die ich hörte.
Prinz Heinrich: Dies ist der seltsamste Gesell, mein Bruder. —
Komm, trag die Bürde stattlich auf dem Rücken;
Für mein Teil, schafft dir eine Lüge Gunst,
Vergold' ich sie mit meinen schönsten Worten.

Diese beiden letzten Zeilen sind sowohl der Form wie dem Sinn nach reinster Shakespeare, und Shakespeare spricht auch zu uns, wenn Prinz Heinrich Douglas ohne Lösegeld in Freiheit setzt. Aber der Dichter leiht dem Soldaten nicht nur seine eigenen Gefühle und den Tonfall seiner Rede, sondern stellt ihn auch als einen schattenhaften Doppelgänger Heißsporns schon zu Heißsporns Lebzeiten dar. Wir haben bereits Heißsporns herrliche Erwiderung auf die Prahlerei Glendowers, daß er die Geister aus der „wüsten Tiefe zu rufen vermag", hervorgehoben:

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder.
Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Mit derselben Wahrheitsliebe wird Prinz Heinrich in dem vorhergehenden Akt ausgestattet:

Falstaff: Owen, Owen, ebender; und sein Schwiegersohn Mortimer und der alte Northumberland und der mutige Schott' der Schotten, Douglas, der zu Pferde einen Berg steilrecht hinanrennt.
Prinz Heinrich: Der in vollem Galopp reitet und dabei mit der Pistole einen Sperling im Fluge schießt.
Falstaff: Ihr habt es getroffen.
Prinz Heinrich: Er aber niemals den Sperling.

Aber diese ehrliche Verachtung des Lügens ist nicht das einzige oder das hauptsächliche Kennzeichen, das Heißsporn und Prinz Heinrich gemeinsam haben. Heißsporn verachtet den Prinzen:

... Wo ist sein Sohn,
Der schnellgefüßte, tolle Prinz von Wales,
Und sein Gelichter, die die Welt fortstießen,
Wohin sie will?

Und der Prinz äfft Heißsporn nach und macht sich über ihn lustig.

Er, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: „Pfui über dies stille Leben! Ich muß zu tun haben!"

Dann prahlt Heißsporn damit, was er tun wird, wenn er seinen Gegner trifft:

... einmal vor Nacht
Will ich ihn mit Soldatenarm umfassen,
Daß er zusammenschrumpft in meinem Gruß.

Und in genau derselben Tonart spricht Prinz Heinrich zu seinem Vater:

... denn es kommt die Zeit,
Da dieser nord'sche Jüngling seinen Ruhm
Mir tauschen muß für meine Schmählichkeiten.

Es stimmt zwar, daß Prinz Heinrich bei mehr als einer Gelegenheit Heißsporn preist, während Heißsporn sich darauf beschränkt, sich selbst zu loben, aber die Differenzierung ist zu gering, um von Bedeutung zu sein; sie tritt bei der Begegnung der beiden Helden zu Tage:

Percy: Mein Nam' ist Heinrich Percy.
Prinz Heinrich: Gut, so seh' ich
Den tapfersten Rebellen dieses Namens.

Aber Prinz Heinrich legt sofort diese königliche Geste ab, um in Percys Tonart zu verfallen. Er fährt fort:

Ich bin der Prinz von Wales; und denk' nicht, Percy,
Im Ruhm mit mir zu teilen fernerhin!
Zwei Sterne kreisen nicht in einer Sphäre;
So duldet England auch kein doppelt Reich
Von Heinrich Percy und dem Prinz von Wales.

Sie brüsten sich abwechselnd, und ihre bombastische Prahlerei ist wie das Auf- und Abschwellen derselben Brust. Das Schlimmste an der Sache ist, daß Prinz Heinrich und Heißsporn beide von demselben Beweggrund der Ehre beseelt sind. Sie bekennen dies immer wieder, obwohl Heißsporn den schöneren Ausdruck dafür findet, als er ruft, daß er „vom blassen Mond die lichte Ehre reißen" will.

Bei näherer Betrachtung des Dramas scheint es so, als könnte Shakespeare sich keinen anderen Ansporn für edle oder heroische Taten vorstellen als dieses Streben nach Ehre, denn fast alle andren ernsten Gestalten in dem Stücke singen in derselben Tonart über Ruhm und Ehre. König Heinrich IV. beneidet Northumberland, daß er der Vater eines Sohnes sei:

> Ein Sohn, den Ehre stets im Munde führt . . .

und erklärt, daß Percy sich „nie verblühnden Ruhm an dem gepriesnen Douglas" erwarb. Douglas selbst kann keine anderen Worte finden, um Heißsporn zu preisen als: „du bist des Ruhmes König". Selbst Vernon, eine ganz nebensächliche Gestalt, ist von derselben Triebkraft bewegt. Er sagt zu Douglas:

> Wenn wohlverstandne Ehre fort mich zieht,
> Pfleg' ich so wenig Rat mit schwacher Furcht
> Als Ihr, Herr, oder irgendwer in Schottland.

Sogar Falstaff erklärt, daß ihn nichts als die Ehre bewegt. Auch die Franzosen, als sie von Heinrich V. geschlagen wurden, bejammern ihre Schande und den Verlust der Ehre und haben kein Wort der Klage für ihre zerstörte Heimat und die leidenden Frauen und Kinder. Der Dauphin ruft aus:

> Verachtung sitzt und ew'ge Schande höhnend
> In unsern Federbüschen . . .

und Bourbon wiederholt wie ein Echo:

> O Schand' und ew'ge Schande, nichts als Schande!

Es ist seltsam, daß Bourbon denselben Gedanken aufgreift, der Heißsporn beseelt. Kurz vor der entscheidenden Schlacht ruft Heißsporn aus:

> O edle Herrn, des Lebens Zeit ist kurz:
> Die Kürze schlecht verbringen, wär' zu lang . . .

und als das Schlachtenglück sich von den Franzosen abwendet, ruft Bourbon aus:

> Zum Teufel nun die Ordnung! Ins Gedränge,
> Und kürzt die Schande mit des Lebens Länge!

Wie Jacques in „Wie es euch gefällt" von den Soldaten sagt: „Sie sind eifersüchtig um Ehre und suchen die Seifenblase Ruhm selbst im Munde der Kanonen."

Bei Shakespeare haben die Männer keinen anderen Antrieb zu tapferen Taten als das Streben nach Ehre, keine andere Furcht als die vor der Schande, um das Grauen vor dem Tode zu überwinden. Wir werden später sehen, daß diese Sehnsucht nach Ruhm die Triebkraft seiner eigenen Jugend gewesen ist.

Im zweiten Teil „Heinrichs IV." erfahren wir sehr wenig über den Prinzen Heinrich. Er erscheint nur im zweiten Akt, dann im vierten und fünften, und die ganze Zeit hindurch ist er nur das Sprachrohr Shakespeares und nicht der zechlustige Prinz. Bei seinem ersten Auftreten sind noch Ansätze zu Charakteristik vorhanden, so zum Beispiel als er erklärt, „sein Appetit sei nicht prinzlich", denn es kommt ihm jetzt „die arme Kreatur Dünnbier in den Sinn", während er im letzten Akt bloß der poetische, eitle Fant ist. Ich möchte zuerst die beste Szene anführen:

Prinz Heinrich: Soll ich dir etwas sagen, Poins?

. . . . . .

Gut, ich sage dir also, es schickt sich nicht für mich, traurig zu sein, da mein Vater krank ist; wiewohl ich dir sagen kann – als einem, den es mir in Ermangelung eines Bessern beliebt, Freund zu nennen –: ich könnte traurig sein und recht im Ernst traurig.

Poins: Schwerlich aus solchem Anlaß.

Prinz Heinrich: Bei dieser Rechten, du denkst, ich stünde ebenso stark in des Teufels Buch wie du und Falstaff wegen Halsstarrigkeit und Verstocktheit. Das Ende wird's ausweisen. Ich sage dir aber, mein Herz blutet innerlich, daß mein Vater so krank ist; und daß ich so schlechten Umgang halte, wie du bist, hat mich mit gutem Grunde aller äußern Bezeigung des Kummers verlustig gemacht.

Poins: Aus welchem Grunde?

Prinz Heinrich: Was würdest du von mir denken, wenn ich weinte?

Poins: Ich würde denken, du seiest der fürstlichste Heuchler.

Prinz Heinrich: Das würde jedermanns Gedanke sein, und du bist ein gesegneter Bursch, daß du denkst, wie jedermann denkt; keines Menschen Gedanken auf der Welt halten sich mehr auf der Heerstraße als deine. Wirklich würde jedermann denken, ich sei ein Heuchler. Und was bewegt Eure hochgeehrtesten Gedanken, so zu denken?

Poins: Nun, weil Ihr so liederlich und so sehr mit Falstaff verstrickt gewesen seid.

Das weitaus Beste in dieser Szene — die Verachtung für jedermanns Gedanken, die immer irrig sind — ist, wie ich wohl kaum hinzuzufügen brauche, reiner Shakespeare. Genau dieselbe Überlegung findet sich in Hamlet; der buchgelehrte Prinz erzählt uns von einem Stück, das seiner und anderer maßgebender Meinung nach vortrefflich war, das jedoch nicht mehr als einmal aufgeführt worden ist, weil es „dem großen Haufen nicht gefiel", es war „Kaviar für das Volk". Sehr früh im Leben machte Shakespeare die Entdeckung, die alle denkenden Männer früher oder später machen, daß die Gedanken der Masse wertlos sind und ihr Urteil und ihr Geschmack bejammernswert schlecht.

In dieser ganzen Szene kommt kaum etwas wie Charakterzeichnung zum Vorschein; vielleicht nur eine Andeutung in der letzten Bemerkung Poins'. Der Prinz war nach der Meinung seines liebsten Kameraden „sehr liederlich", und doch ist in der

ganzen Handlung von seiner Liederlichkeit nichts zu merken. Er „moralisiert" nicht über das Thema, wie Jacques und Hamlet es tun. Poins erwähnt nur diese Eigenschaft und gleitet dann darüber hinweg. Es ist ebenfalls merkwürdig, daß auch Shakespeares *alter ego*, Jacques von dem verbannten Herzog der ausschweifenden Lebensweise beschuldigt wird. Auch Vincentio, Shakespeares andere Inkarnation, wird von Lucio der Liederlichkeit beschuldigt. Aber in keinem dieser Stücke beschäftigt sich der Dichter länger mit diesem Laster. Shakespeare scheint bei gewissen Sünden des Fleisches die Verschwiegenheit für das bessere Teil gehalten zu haben. Aber man muß bemerken, daß er sich diese Zurückhaltung nur dort auferlegt, wo seine Helden in Betracht kommen; er begnügt sich damit, uns gelegentlich zu erzählen, daß Prinz Heinrich ein ausschweifender Mensch war, aber er zeigt uns Falstaff und Dortchen Lakenreißer in inniger Umarmung. Kurz gesagt: Shakespeare verleiht seinen Verkörperungen den sinnlichen Zug, will aber den Fehler nicht durch Beispiele unterstreichen. Shakespeare wird auch seinem „tollen Prinzen" nicht gestatten, aus vollem Herzen zu flunkern. Während er darauf eingeht, Falstaff in der Kneipe nachzuspionieren, sagt er Poins, daß „aus einem Prinzen in einen Kellerjungen" eine „niedrige Verwandlung" sei, und kaum hat der Spaß begonnen, da wird er in den Krieg abberufen und verabschiedet sich mit den Worten:

> Beim Himmel, Poins, ich fühl' mich tadelnswert,
> So müßig zu entweihn die edle Zeit,
> Wenn Wetter der Empörung, wie der Süd,
> Von schwarzem Dunst getragen, schmelzen will
> Und träuft auf unser unbewehrtes Haupt.

Die ersten Zeilen sind geckenhaft eitel, die letzten drei bloßer poetischer Unsinn. Aber im vierten Akt, als Prinz Heinrich am Bett seines sterbenden Vaters wacht, spricht Shakespeare unverhohlen durch seinen Mund:

> Weswegen liegt die Kron' auf seinem Kissen,
> Die ein so unruhvoller Bettgenoss'?

O glänzende Zerrüttung! Goldne Sorge!
Die weit des Schlummers Pforten offen hält
In mancher wachen Nacht! – Nun damit schlafen!
Doch so gesund nicht, noch so lieblich tief
Als der, des Stirn, mit grobem Tuch umwunden,
Die nächt'ge Zeit verschnarcht.

Im dritten Akt hören wir König Heinrich in genau derselben Weise sprechen:

. . . O Schlaf! O holder Schlaf!
Du Pfleger der Natur, wie schreckt' ich dich . . .
. . . . . .
Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug' und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege . . .

An diesen beiden Stellen wie an unzähligen andern preist Shakespeare den Schlaf, wie es nur die empfinden können, die unter Schlaflosigkeit leiden.

Als sein Vater ihm vorwirft, daß er nach „seinem leeren Stuhl hungert", antwortet er folgendermaßen:

Mein Fürst, verzeiht mir! Wären nicht die Tränen
Die feuchten Hindernisse meiner Rede,
So hätt' ich vorgebaut der harten Rüge,
Eh Ihr mit Gram gered't und ich so weit
Den Lauf davon gehört.

Es könnte Alfred Austin sein, der an Lord Salisbury schreibt — „die feuchten Hindernisse" sind wahrhaftig sein Stil —, und der tollkühne junge Soldat fährt so vierzig Zeilen lang fort.

Das einzig Bemerkenswerte im fünften Akt ist die verächtliche Verabschiedung Falstaffs durch den neugekrönten König; sie erscheint mir als etwas Entsetzliches:

„Ich kenn' dich, Alter, nicht. An dein Gebet!
Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar!
Ich träumte lang von einem solchen Mann,
So aufgeschwellt vom Schlemmen, alt und ruchlos;
Doch nun, erwacht, veracht' ich meinen Traum.
. . . . . .

Erwidre nicht mit einem Narrenspaß,
Denk' nicht, ich sei das Ding noch, das ich war;
Der Himmel weiß, und merken soll's die Welt . . .
. . . . . .
Bis dahin bann' ich dich bei Todesstrafe
Und all die andern auch, die mich mißleitet,
Zehn Meilen weit von unserer Person.

In dem alten Stück, „Den berühmten Siegen", wird auch das Urteil der Verbannung ausgesprochen; aber diese bittere Verachtung für den aufgeblasenen, gottlosen, alten Mann ist reiner Shakespeare. Er mildert zwar die Strenge des Urteils auf seine besondere großzügige Weise. Der König sagt:

Was Unterhalt betrifft, den sollt ihr haben,
Daß Dürftigkeit euch nicht zum Bösen zwinge;
Und wie wir hören, daß ihr euch bekehrt,
So wollen wir nach eurer Kraft und Fähigkeit
Beförderung euch erteilen.

In dem alten Stück wird der Lebensunterhalt nicht erwähnt. Aber trotz dieser großzügigen Fürsorge ist das Urteil übermäßig streng, und Shakespeare war es durchaus ernst damit, denn der Oberrichter läßt Falstaff und seine Kumpane sofort ins Gefängnis abführen; und in „König Heinrich V." wird uns gesagt, daß des Königs Urteil Falstaffs Herz gebrochen und die Verbannung des alten Schalksnarren zu einer ewigen gemacht habe. Wir finden Shakespeare in seiner Urteilsprechung strenger als die Mehrzahl der Zuschauer und Leser, und diese so erstaunliche Tatsache verlangt nach einer Erklärung. Es unterliegt meiner Ansicht nach keinem Zweifel, daß die Überlieferung, die davon zu erzählen weiß, Shakespeare habe in seiner Jugend in niedriger Gesellschaft wilde Streiche verübt, hier weitere Bestätigung findet. Er scheint seine eigene Schande und die verächtliche Behandlung, die ihm die andern in übertriebenem Maße angedeihen ließen, tief empfunden zu haben.

Denk' nicht, ich sei das Ding noch, das ich war . . .

ist ein Ausruf, den wir immer wieder auf Prinz Heinrichs Lippen finden. Er versichert uns andauernd seiner Veränderung und der großen Ergebnisse, die daraus folgen müssen. Es ist die Verachtung seiner eigenen liederlichen Vergangenheit und derer, die ihn „mißleitet" haben, die Shakespeare so sonderbar strenge gegen Falstaff macht. Wie wir gesehen haben, war er alles andre eher als streng gegenüber Angelo in „Maß für Maß", obwohl in diesem Falle seine Strenge besser angebracht gewesen wäre. „Maß für Maß" ist allerdings sechs oder sieben Jahre später als „Heinrich IV." geschrieben, und Shakespeares Lebenstragödie trennt die beiden Dramen. Shakespeares ethisches Urteil war in seiner Jugend und seinem frühen Mannesalter viel mehr zur Strenge geneigt als später, nachdem die eigenen Leiden sein Mitgefühl vertieft hatten und er, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, „empfänglich ward für Mitleid durch die Schule selbstempfundenen Grams". Aber er hätte nie den alten Hans Falstaff so rücksichtslos behandelt, hätte er nicht die Folgen seiner eigenen jugendlichen Verfehlungen bereut. Es sieht so aus, als wäre Shakespeare, wie andre schwache Männer, von dem Wunsche erfüllt gewesen, mit der Schuld die zu belasten, die ihn mißleitet hatten. Er ging sicher zu weit in ihrer Bestrafung.

Es fällt mir schwer, ausführlich über den Charakter des Königs in „Heinrich V." zu schreiben, und zum Glück erübrigt es sich auch. Ich habe bereits so ausführlich auf die Fehler in der Schilderung des Prinzen Heinrich hingewiesen, daß man mir ein Verweilen bei ähnlichen Schwächen dort, wo sie noch offener zu Tage treten als in den beiden Teilen „Heinrichs IV.", erlassen mag. Aber eines kann ich noch hinzufügen, denn die Kritiker, sowohl in Deutschland wie in England, haben übereinstimmend erklärt, Heinrich V. sei „Shakespeares Ideal männlicher Vollkommenheit im praktischen Leben". Sie haben ohne Ausnahme das Lob dieses Dramas, als eines Meisterwerkes Shakespeares,

dick aufgetragen, obwohl es in Wirklichkeit eines seiner schlechtesten Werke ist, fast so schlecht wie „Titus Andronicus", „Timon" oder „Der Widerspenstigen Zähmung". Den Pseudokennern fehlte hier unglücklicherweise das Muster Coleridges, um ihre Meinung über „Heinrich V." zu bestimmen, denn Coleridge hatte das Stück kaum erwähnt, und so verzapfen sie einen vollkommenen Unsinn, loben es über den grünen Klee, weil das Lob Shakespeares in Mode gekommen ist und weil zweifellos seine schlechte Arbeit dem Niveau ihrer Intelligenz besser entspricht als sein bestes Werk.

Es kann wohl nicht bestritten werden, daß Shakespeare sich, soweit es ging, mit König Heinrich V. identifizierte. Vor dem ersten Auftreten wird der König übermäßig gelobt, wie es bei Posthumus der Fall war, aber das Lob paßt besser auf den Dichter als auf den Soldaten. Der Erzbischof von Canterbury sagt:

> . . . daß seinen Reden
> Die Luft, der ungebundene Wüstling, schweigt.
> Und stumm' Erstaunen lauscht in aller Ohren,
> Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen . . .

Der Bischof von Ely geht noch weiter in des Prinzen Entschuldigung:

> Und so verbarg der Prinz auch die Betrachtung
> Im Schleier seiner Wildheit . . .

Und der königliche Krieger selbst spricht folgendermaßen:

> Fahrt fort, wir bitten, mein gelehrter Herr,
> Erklärt rechtmäßig und gewissenhaft,
> Ob uns das Salische Gesetz in Frankreich
> Von unserm Anspruch ausschließt oder nicht.
> Und Gott verhüte, mein getreuer Herr,
> Daß Ihr die Einsicht drehn und modeln solltet . . .

Dies alles ist offensichtlich Shakespeare, und zwar allerschlimmster Shakespeare, und es folgen noch Hunderte ähnlicher Zeilen, hie und da von einem unvergeßlichen Satz erhellt, wie zum Beispiel, wenn der Erzbischof die Bienen „Maurer, die singend

goldne Dächer bauen", nennt. Die Antwort, die der König dem Dauphin auf die Übersendung der Federbälle gibt, ist um ihres männlichen und bescheidenen Tones willen viel gepriesen worden. Sie beginnt:

> Wir freun uns, daß der Dauphin mit uns scherzt.
> Habt Dank für Eure Müh' und sein Geschenk.
> Wenn wir zu diesen Bällen die Raketen
> Erst ausgesucht, so wollen wir in Frankreich
> Mit Gottes Gnad' in einer Spielpartie
> Des Vaters Kron' ihm in die Schanze schlagen . . .

Die erste Zeile ist ausgezeichnet. Aber Shakespeare fand sie in dem alten Stück vor; und die Prahlerei, die dann folgt, wird kaum durch die fromme Wendung gebessert.

Auch die Szene mit den Verschwörern scheint mir nicht wesentlich besser zu sein. Der kriegerische König würde ihnen nicht vor der Verurteilung eine sechzig Zeilen lange Predigt gehalten haben. Er hätte sie auch nicht mit dieser außergewöhnlichen Mischung von Überheblichkeit und frommem Mitleid verurteilt:

> Gott sprech' euch gnädig los! Hört euren Spruch . . .
> . . . . . .
> Wir suchen keine Rache für uns selbst,
> Doch liegt uns so das Heil des Reiches ob,
> Des Fall ihr suchtet, daß wir dem Gesetz
> Euch überliefern müssen. Darum macht euch fort,
> Elende arme Sünder, in den Tod,
> Wovon den Schmack euch Gott aus seiner Gnade
> Geduld zu kosten geb' und wahre Reu'
> Für eure Missetaten.

Die „elenden armen Sünder" wären bei einer großzügigen Begnadigung besser daran gewesen, und eine solche Verzeihung hätte auch Shakespeare mehr gelegen. Während des ganzen Stückes bringt die Notwendigkeit, durch den Mund des kriegerischen Königs zu sprechen, den Dichter in Verlegenheit, und es macht die Marionette lächerlich, daß er ihr seine eigenen

Sympathien und Gefühle einimpft. Heinrichs Rede vor Harfleur ist überall gepriesen worden, nicht nur von den Professoren und Kritikern, sondern auch von denen, die Aufmerksamkeit verdienen. Carlyle findet einen „unsterblichen Mut" in den Worten: „— and you, good yeomen, whose limbs were made in England" („ihr auch, wackres Landvolk, deren Glieder in England *wüchsen*"), aber nicht nur unsterblichen Mut, sondern auch „edlen Patriotismus"; „ein wahres englisches Herz atmet ruhig und stark durch das ganze Stück . . . dieser Mann (Shakespeare) hätte auch zugeschlagen, wenn es darauf angekommen wäre". Ich finde keinen unsterblichen oder sonstigen Mut in dieser Szene, sondern den Schein des Mutes, den vollkommenen Beweis, daß die Tapferkeit fehlte. Hier sind die Worte:

> Noch einmal stürmt, noch einmal, liebe Freunde!
> Sonst füllt mit toten Englischen die Mauer.
> Im Frieden kann so wohl nichts einen Mann
> Als Demut und bescheidne Stille kleiden;
> Doch bläst des Krieges Wetter euch ins Ohr,
> Dann ahmt dem Tiger nach in seinem Tun:
> Spannt eure Sehnen, ruft das Blut herbei,
> Entstellt die liebliche Natur mit Wut;
> Dann leiht dem Auge einen Schreckensblick
> Und laßt es durch des Hauptes Bollwerk spähn,
> Wie ehernes Geschütz; die Braue schatt' es
> So furchtbarlich, wie ein zerfreßner Fels
> Weit vorhängt über seinen schwachen Fuß,
> Vom wilden, wüsten Ozean umwühlt . . .

und so weiter, wieder zwanzig Zeilen lang. Wir wollen uns damit näher beschäftigen. Zuerst kommt eine Überlegung, die sich mehr für den Philosophen als für den Tatmenschen eignet. Im „Frieden kann so wohl nichts einen Mann kleiden"; dann wünscht der kriegerische König, daß seine Leute den Tiger nachahmen, „die liebliche Natur entstellen" und den Augen „einen Schreckensblick leihen" sollen. Aber der Mann, der die Wut des Tigers in sich fühlt, versucht sich im Ausdruck zu beherrschen. Er schattet nicht

die Braue — denn dies ist Pistols Art und Weise. Die ganze Sache ist eine bloße poetische Beschreibung, wie ein empörter Mann aussieht, wie ein Tapferer fühlt. Und es wundert mich, daß Carlyle sich dadurch täuschen ließ. Tatsächlich versagt Shakespeare vollkommen, sobald er, ich will gar nicht sagen einen zwingenden, sondern nur einen entsprechenden und würdigen Ausdruck für den Mut finden soll. Und ist der Patriotismus in: „Ihr auch, wackres Landvolk, deren Glieder in England *wüchsen*", wirklich ein so „edler Patriotismus", oder ist es die einfachste, roheste, am wenigsten zu rechtfertigende Ausdrucksform der Vaterlandsliebe? Es gibt einen edlen Patriotismus, der auf den hohen und großzügigen Taten, die Männer des eigenen Blutes vollbracht haben, fußt — so wie es die eitle und leere Selbstverherrlichung der „in England *gewachsenen* Glieder" gibt, als ob die englischen Glieder besser wären, als die in Timbuktu gezeugten.

In der dritten Szene des vierten Aktes, kurz vor der Schlacht, erreicht Heinrich, oder besser gesagt Shakespeare, seine Höhe, und wir hören den wahren Ton des Mutes. Westmoreland wünscht:

> . . . O hätten wir nun hier
> Nur ein Zehntausend von dem Volk in England,
> Das heut ohn' Arbeit ist!

Aber Heinrich lebt auf einer höheren Ebene:

> . . . Nein, bester Vetter!
> Zum Tode ausersehn, sind wir genug
> Zu unsers Lands Verlust; und wenn wir leben,
> Je kleinre Zahl, je größres Ehrenteil.

Dieses Gefühl des stolzen Mutes ist jedoch fast Wort für Wort von Holinshed übernommen. Der Rest der Rede zeigt uns Shakespeare als glänzenden Rhetoriker, der den Ruhm verherrlicht; hie und da wird die Rhetorik zur Poesie:

> Uns wenige, uns beglücktes Häuflein Brüder:
> Denn welcher heut sein Blut mit mir vergießt,
> Der wird mein Bruder; sei er noch so niedrig,
> Der heut'ge Tag wird adeln seinen Stand.

Shakespeares Ehrgeiz in jener Zeit richtete sich hauptsächlich darauf, ein Wappenschild für seinen Vater zu bekommen, um auf diese Weise in den Adelsstand zu gelangen. Im ganzen Stück finden wir nicht ein Wort des Lobes für die gewöhnlichen Arkebusiere, die die Schlacht gewonnen haben; nur die Edelleute werden erwähnt.

Immer wieder schrillt uns in „Heinrich V." die Dissonanz der Charaktere des Dichters und der Soldatenmarionette in die Ohren, und diese Dissonanz ist sehr bezeichnend. So läßt zum Beispiel Shakespeare im dritten Akt den König Heinrich den Soldaten den Befehl erteilen, daß „auf unsern Märschen durch das Land nichts von den Dörfern erzwungen werde, nichts genommen, ohne zu bezahlen, daß kein Franzose geschmäht oder mit verächtlichen Reden mißhandelt werde; denn wenn Milde und Grausamkeit um ein Königreich spielen, so wird der gelindeste Spieler am ersten gewinnen". Weise Worte, die selbst die Staatsmänner von heute noch nicht gelernt haben, Tropfen des Lebensblutes der Weisheit, die aus dem Herzen des gütigen Shakespeare kommen. Doch einen Akt später, als die Schlacht vorbei ist, gibt, auf die bloße Nachricht, daß die Franzosen ihre zerstreuten Mannschaften wieder gesammelt haben, Heinrich V. mit Tränen über des Herzogs von York Tod in den Augen Befehl, die Gefangenen zu töten:

> So töte jeder seine Kriegsgefangenen;
> Gebt weiter den Befehl.

Die Figur ist nicht einmal menschlich; eine bloße Holzpuppe.

Im fünften Akt nimmt König Heinrich Stimme und Natur des toten Heißsporn an. Er freit um Katharina in derselben Weise, wie Heißsporn zu seinem Weibe sprach, er kann nicht „verliebte Worte drechseln", behauptet er mit Heißsporns eigenen Worten. Gleich Heißsporn verachtet er „Versemachen und Tanzen", gleich Heißsporn kann er prahlen, findet es „ebenso leicht, das Königreich zu erobern, wie Französisch zu sprechen".

Er kann „mit einem Schwung in voller Rüstung in den Sattel" springen, er ist ein schlichter Soldat, „der niemals in seinen Spiegel sieht aus Liebe zu irgendwas, das er da entdeckt", und um die Ähnlichkeit vollkommen zu machen, verachtet er „diese Gesellen von endloser Zunge, die sich in die Gunst der Frauen hineinreimen" können. „Ein Redner ist nur ein Schwätzer, ein Reim ist nur eine Singweise." Hätte aber Shakespeare eine wirkliche Sympathie für Soldaten und Tatmenschen gehabt, so hätte er Heinrich V. nicht auf diese Weise behandelt, ihn nicht zu einem schwachen Abklatsch des überlieferten Heißsporn herabgewürdigt. In jenen engen Londoner Straßen am Flusse muß er die großen Abenteurer dicht gestreift haben. Er kannte Essex; er hatte sich vor Raleigh am Hofe verbeugt, er muß von Drake gehört haben. Es fehlte ihm an Neigung und nicht an Modellen. Er hätte sogar Prinz Heinrich und Heißsporn differenzieren können, ohne die Geschichtsbücher zu verlassen. Aber seltsamerweise zog er es vor, die Unterschiede zu verwischen und die Ähnlichkeit zu betonen. Es ist eine geschichtliche Tatsache, daß Heißsporn viel älter war als Prinz Heinrich, denn er hatte schon im Jahre 1388, dem Geburtsjahr des Prinzen, zu Otterburn gekämpft; aber Shakespeare macht sie beide absichtlich und ausdrücklich zu Jünglingen. Der König sagt über Percy zu Prinz Heinrich:

> . . . nicht mehr als du dem Alter schuldig.

Ich kann mir nicht helfen: es wäre vielleicht klüger und dramatisch wirksamer gewesen, wenn Shakespeare den hitzköpfigen Percy als den älteren Mann geschildert hätte, der trotz seiner Jahre zu schnell und ungeduldig ist, um sich umzusehen, bevor er den Sprung wagt, und den jugendlichen Prinzen mit der ruhigen Überlegung und der kühlen Voraussicht ausgestattet hätte, die notwendigerweise zu einem großen Eroberer von Königreichen gehören. Der Dramatiker hätte die beiden Gegner noch unterschiedlicher gestalten können, er Percy als habgierig geschildert hätte;

Heißsporn müßte nicht nur mit seinen Verbündeten über die Landverteilung streiten, sondern auch auf Zuweisung eines größeren Teiles bestehen und dann noch beleidigt und benachteiligt tun; der kriegführende Aristokrat hat immer den Boden als seine besondere Belohnung angesehen. Andrerseits hätte Prinz Heinrich eine offene Hand und eine nachlässige Großzügigkeit haben sollen, wie es zu dem Beschützer von Falstaff paßte. Fernerhin hätte Heißsporn als überaus stolz auf seinen Namen und seine Geburt dargestellt werden können, wie es der Provinzaristokrat gewöhnlich ist, während Heinrich der Prinz sicherlich seiner persönlichen Eigenschaften zu gewiß sein müßte, um für seinen Stolz so nebensächliche Hilfsmittel zu brauchen. Percy hätte uns in seiner Wut über eingebildete Belanglosigkeiten gezeigt werden sollen – Worcester sagt, daß er von Launen regiert werde –, während der Prinz mit dem tiefen Ehrgefühl und dem ungesättigten Streben nach Ruhm, die die beiden Pole des Rittertums sind, hätte ausgestattet werden müssen. Schließlich hätte der Dramatiker Heißsporn, den Soldaten, als einen Verächter der Frauen und der Künste malen und Prinz Heinrich mehr Kultur und Kunstverständnis verleihen sollen. Wenn ich jetzt die Aufmerksamkeit auf so offensichtliche Punkte lenke, so tue ich es nur, um zu zeigen, wie unwahrscheinlich nachlässig Shakespeare war, als er aus dem Sieger eine armselige Kopie des Besiegten machte. Heißsporn zog ihn vielleicht durch seine übereilte Art und Ungeduld an, aber für den Krieger hatte der Dichter gar kein Gefühl und unterzog sich nicht einmal der Mühe, die Eigenschaften zu überdenken, die ein Führer der Massen besitzen muß.

VI

Shakespeares Tatmenschen. Dritter Teil
König Heinrich VI. — Richard III.

Ich denke, es ist kaum notwendig, diese Übersicht der historischen Dramen Shakespeares durch eine ins einzelne gehende Kritik der drei Teile „König Heinrichs VI." und „Richards III." zu erweitern. Ließe ich sie jedoch unerwähnt, so würde man wahrscheinlich annehmen, sie zeugten gegen meine Theorie, oder ich müßte schon einen triftigeren Grund als ihre relative Bedeutungslosigkeit haben, um sie nicht zu berücksichtigen. In der Tat dienen sie jedoch dazu, meine Behauptung zu stützen, und so will ich, selbst auf die Gefahr hin, langweilig zu werden, mich so kurz wie möglich mit ihnen befassen. Coleridge bezweifelte es, ob Shakespeare mit dem ersten Teil „König Heinrichs VI." irgend etwas zu tun hatte; aber Shakespeares Mitspieler Heminge und Condell nahmen die drei Teile „König Heinrichs VI." in die erste Sammlung der Shakespearischen Dramen auf, und die maßgebende Kritik findet ausgezeichnete Gründe, um dieses zeitgenössische Urteil zu rechtfertigen. Swinburne schreibt: „Die letzte Schlacht von Talbot scheint mir ebenso unzweifelhaft ein Werk des Meisters zu sein wie die Szene in den Gärten des Temple oder Suffolks Liebeswerben um Margarete." Und man könnte leicht beweisen, daß vieles von dem, was der sterbende Mortimer sagt, ebenso bestimmt das Werk Shakespeares ist wie eine der Stellen, die Swinburne erwähnt. Wie die meisten, denen es bestimmt war, die höchsten Höhen zu erklimmen, scheint Shakespeare langsam gewachsen zu sein, und selbst noch in seinem achtundzwanzigsten oder dreißigsten Lebensjahr war seine Charakterdarstellung so unsicher, sein Stil so unbestimmt geformt, so schwankend vom Blankvers zum Reim, daß es schwer ist, genau zu bestimmen, was er selbst geschrieben hat. Ich glaube jedoch, wir können es als sicher annehmen, daß er mehr geschrieben hat, als wir ihm heute im Hinblick auf seine reifen Werke zuschreiben würden.

Der zweite Teil „König Heinrichs VI." ist eine poetische Umarbeitung des alten Stückes mit dem Titel: „Der erste Teil des Streites zwischen den beiden hohen Häusern von York und Lancaster". Es wird jetzt allgemein angenommen, daß Shakespeares Hand in dem alten Drama nachzuweisen ist, insbesondere in den komischen Szenen, in denen Cade und sein Anhang die Hauptrollen spielen. Die Umarbeitung war trotzdem eine gründliche. Die Hälfte der Verszeilen im zweiten Teil „Heinrichs VI." ist neu, und der weitaus größere Teil davon wird jetzt aus guten Gründen Shakespeare zugeschrieben. Aber gewisse Veränderungen sind keineswegs Verbesserungen, und da meine Theorie keiner an den Haaren herbeigezogenen Bestätigung bedarf, so beschränke ich mich darauf hinzuweisen, daß, wer auch das alte Stück durchgearbeitet haben mag, es in diesem Sinne tat, in dem wir es vom jugendlichen Shakespeare zu erwarten hätten. Zum Beispiel, als Humphrey Gloster beschuldigt wird, unerhörte Martern für Missetäter erfunden zu haben, erwidert er im alten Stück:

> Weiß doch ein jeder, daß ich als Protektor
> Allein des Mitleids Fehler an mir hatte . . .

und der sanftmütige Bearbeiter fügt hinzu:

> Ich schmolz bei eines Missetäters Tränen,
> Demüt'ge Worte lösten ihr Vergehn.

Außerdem fügt der Bearbeiter der Rolle des schwachen Königs eine Anzahl von Versen hinzu, in der offenbaren Absicht, dessen Hilflosigkeit rührend darzustellen. Er legt Heinrich die zartesten Worte in den Mund, und wenn er ihn über den Fall des beklagenswerten Gloster „*mit trostlos unfruchtbaren* Tränen" sprechen läßt, so hören wir daraus Shakespeares eigenen Tonfall. Aber er beschränkt seine Verbesserungen nicht nur auf die Reden einer Person; der Kummer der Liebenden interessiert ihn, wie ihn ihre Leidenschaft im ersten Teil von „König Heinrich VI." interessierte,

und die Abschiedsworte der Königin Margarete an Suffolk sind für den feinsinnigen Dichter besonders bezeichnend:

> O geh noch nicht! — So herzen sich und küssen
> Verdammte Freund' und scheiden tausendmal,
> Vor Trennung hundertmal so bang als Tod!
> Doch nun fahr wohl! Fahr wohl mit dir mein Leben!

Dies erinnert mich fast unwiderstehlich an Julias Worte beim Abschied von Romeo und an Imogens Ausruf, als Posthumus sie verläßt. Durch das ganze Stück hindurch ist Heinrich des Dichters Lieblingsgestalt, und in des weichherzigen Königs Klage um Glosters Tod finden wir die besonderen Kennzeichen Shakespearischer Kunst. Sein hochentwickeltes Feingefühl ließ ihn ein neues Wort finden, sobald er tief ergriffen war; die Intensität des Gefühls setzte sich von selbst in ein neues Beiwort oder Bild um. Unzählige Beispiele dieser Art wie „the multitudinous seas incarnadine" (die unermeßlichen Gewässer blutrot färben) könnten angeführt werden. Desgleichen finden wir hier die „erbleichten Lippen" (paly lips). Die Stelle lautet:

> Gern möcht' ich seine bleichen Lippen wärmen
> Mit tausend Küssen und auf sein Gesicht
> Einen Ozean von salz'gen Tränen schwemmen,
> Dem tauben Körper meine Liebe sagen
> Und die fühllose Hand mit meiner fühlen . . .

Es muß auch noch bemerkt werden, daß in diesem zweiten Teil der Bearbeiter sich nicht nur als der weiche lyrische Dichter zu zeigen beginnt. Er stellt Szenen um, in der Absicht, die Spannung zu erhöhen; und treffen Feinde aufeinander, wie Clifford und York, so läßt er sie nicht in blindem Haß lostoben, sondern jeden großmütige Bewunderung für des andern Wert zeigen. Kurz gesagt, wir finden hier den Keim dieses dramatischen Talentes, das bald so wunderbare Früchte tragen sollte. Kein besseres Beispiel dafür, wie sehr Shakespeares Sinn für Humor und dramatische Gewalt wuchsen, als die Art und Weise, in der er die Szenen mit Cade umarbeitet. Wie ich

bereits gesagt habe, ist es sehr wahrscheinlich, daß die erste Skizze von ihm stammt. Wenn einer aus Cades Schar erklärt, Cade stinke aus dem Munde, so werden wir daran erinnert, daß Coriolanus in denselben Ausdrücken vom römischen Pöbel sprach. Obwohl es sein eigenes Werk war, nimmt es Shakespeare anscheinend mit größter Lust wieder auf und fügt unnachahmliche Pinselstriche hinzu. So zum Beispiel in der ersten Szene, als die beiden Rebellen George Bewis und John Holland von Cades Aufruhr und seiner Absicht sprechen, „das gemeine Wesen aufzustutzen und es zu wenden, um ihm die Wolle von neuem zu kräuseln", fügt George hinzu: „O die elenden Zeiten, Tugend wird an Handwerksleuten nichts geachtet." Und diese hinzugefügte Bemerkung kann mit Falstaffs: „es gibt keine Tugend heutzutage", verglichen werden.

Johns Antwort: „Der Adel hält es für einen Schimpf, im ledernen Schurz zu gehen", findet sich schon in der ersten Skizze. Aber Georgs Antwort: „Was noch mehr ist: des Königs Räte sind keine guten Arbeitsleute . . .", ist nur in der revidierten Version zu finden. Der gesteigerte Humor dieses: „O die elenden Zeiten! Tugend wird an Handwerksleuten nichts geachtet", gibt uns die Gewißheit, daß der Bearbeiter Shakespeare war.

Was für den zweiten Teil zutraf, trifft auch für den dritten im wesentlichen zu. Die Bearbeitung Shakespeares ist hauptsächlich die eines lyrischen Dichters, und er bringt seine Verbesserungen ohne Rücksicht auf den Charakter seiner Gestalten an. Im dritten Teil wie im zweiten stellt er jedoch die Szenen um, verleiht den Figuren ein tieferes Leben und beschleunigt auf die mannigfaltigste Weise den dramatischen Fluß. Dieser dritte Teil ähnelt „König Johann" in mancher Hinsicht und läßt die gleichen Schlußfolgerungen zu. Wie in „König Johann", wo wir die scharf gegen einander gesetzten Gestalten des Bastards und Arthurs haben, kommen auch in diesem dritten Teile die beiden entgegengesetzten Charaktere Richard, Herzog von Gloster, und König Heinrich VI. vor; der eine eine wilde Bestie,

ganz Tatmensch, ohne Furcht, Liebe, Mitleid oder die leisesten Skrupel, der andere fast ein Heiliger, dessen schlimmster Fehler seine gütige Schwäche ist. In der „Wahren Tragödie von Richard", dem alten Stück, auf dem dieser dritte Teil aufgebaut ist, wird der Charakter Richards mit festen Strichen umrissen, obwohl die menschlichen Konturen manchmal von seiner teuflischen Bosheit verwischt werden. Shakespeare entnahm diese Gestalt dem alten Stück und änderte sie nur sehr wenig. Tatsächlich findet sich im alten Stück die Stelle, in der sich der Charakter seines Richards am deutlichsten offenbart:

> Ich hatte keinen Vater, gleiche keinem,
> Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
> Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
> Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
> Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die satanische Energie dieses Ausbruchs weist deutlich auf Marlowe[1] als Verfasser hin. Shakespeare kopiert ihn Wort für Wort und läßt, mit bewunderungswürdiger Kunst, nur die erste Zeile aus. Tatsächlich ändert er zwar die Reden Richards, verbessert sie, tut aber nicht mehr; er fügt keine neue Eigenschaft hinzu: sein Richard ist der Richard der „Wahren Tragödie". König Heinrich aber kann als Shakespeares Schöpfung angesehen werden. Im alten Stück sind die Umrisse von Heinrichs Charakter so schwach und blaß skizziert, daß er kaum zu erkennen ist, doch mit zwei oder drei Pinselstrichen machte Shakespeare aus dem Heiligen einen lebendigen Menschen. Dieser König ist glücklicher im Gefängnis als in seinem Palast. Mit folgenden Worten wendet er sich an seinen Kerkermeister, den Kommandanten des Towers:

> Nein, sei gewiß, ich lohne deine Güte,
> Die den Verhaft mir umschuf in Vergnügen,

[1] Swinburne war der erste, glaube ich, der diese Stelle Marlowe zuschrieb. Er lobt auch die Verse, wie sie es verdienen. Da ich jedoch obiges geschrieben habe, bevor ich seine Arbeit las, lasse ich es stehen.

In solch Vergnügen, wie im Käfig Vögel
Empfinden, wenn nach langem Trübsinn sie
Zuletzt bei häuslichen Gesanges Tönen
An den Verlust der Freiheit sich gewöhnen ...

Wie ein Vogel, der zuerst ein wenig herumtrippelt, bevor er von der Erde abspringt und den Flug wagt, so schreibt auch Shakespeare oft, wie in diesem Fall, eine oder zwei schwache, ungeschickte Zeilen, bevor sich die Flügel seines Liedes frei aufschwingen. Aber die letzten vier Zeilen tragen den besonderen Stempel seiner Eigenart. Es ist sein Gedanke, sein ist auch der süße Klang der Worte „encaged birds" und „household harmony".

Heinrich wird uns nicht nur als gütig und liebevoll geschildert, sondern auch als ein Mann, der die ländliche Ruhe dem Hofgetriebe vorzieht. Selbst in seiner himmelstürmenden Jugend ging Shakespeares Neigung ebendahin. Prinz Arthur im „König Johann" sehnt sich danach, Schafhirte zu sein, und dieser gekrönte Heilige hat dasselbe Verlangen. Von seiner Jugend bis zum Alter zog Shakespeare das zurückgezogene Leben vor:

O Gott! mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,
Nichts Höhres als ein schlichter Hirt zu sein;
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,
Daran zu sehn, wie die Minuten laufen,
Wie viele eine Stunde machen voll,
Wie viele Stunden einen Tag vollbringen
Und wieviel Tage endigen ein Jahr,
Wie viele Jahr' ein Mensch auf Erden lebt .....
. . . . . .
Minuten, Stunden, Tage, Monden, Jahre,
Zu ihrem Ziel gediehen, würden so
Das weiße Haar zum stillen Grabe bringen.

All dies scheint mir ebenso kennzeichnend für die sanfte Melancholie des jungen Shakespeare wie Jacques' bittere Worte für die tiefere Melancholie seines Mannesalters:

Und so von Stund' zu Stunde reifen wir,
Und dann von Stund' zu Stunde faulen wir,
Und das Lied ist am Ende.

Der dritte Teil von „Heinrich VI." leitet uns zu „Richard III." über. Nach Coleridges Meinung hat Shakespeare „kaum etwas an diesem Stück geschrieben außer der Gestalt Richards. Er fand das Drama als ein Repertoirestück vor und schrieb die Szenen um, die den Charakter des Helden entwickeln. Er hat sicherlich die Szenen nicht geschrieben, in denen Lady Anna den Nachstellungen des Usurpators nachgibt." In diesem Falle verdient Coleridges so entschiedenes Urteil eingehende Beachtung. Zur Zeit, als „Richard III." geschrieben wurde, war Shakespeare mehr ein lyrischer als ein dramatischer Dichter, und Coleridge verstand sich gut auf die Eigentümlichkeiten seines lyrischen Stils. Auch Professor Dowden ist selbstverständlich im Zweifel, ob „Richard III." Shakespeare zugeschrieben werden soll. Er sagt: „Seine Art, einen Charakter aufzufassen und darzustellen, hat eine gewisse, in den andern Shakespearedramen nicht vorhandene Ähnlichkeit mit der Art Marlowes, und zwar in ihrer charakteristischsten Form. Wie in den Dramen Marlowes, haben wir auch hier eine überragende Gestalt, die sich durch wenige, stark hervorgehobene und planlos entwickelte Eigenschaften auszeichnet."

Diese fehlerhafte Beweisführung zeigt nur, wie gefährlich es für einen Professor ist, seinen Lehrer sklavisch zu kopieren. In „Coriolanus" haben wir auch die eine überragende Gestalt mit den wenigen, stark hervorgehobenen Zügen. Tatsächlich scheint Shakespeare mit Marlowe am dritten Teil gearbeitet oder mindestens Marlowes Arbeit revidiert zu haben. In jedem Falle war er so tief in den Geist Marlowes eingedrungen, daß er, wie wir gesehen haben, die großartigen Zeilen der Selbstenthüllung Richards geradezu von dem älteren Dichter übernahm. Außerdem sind die Worte tiefster Charakterisierung in Shakespeares „Richard III.":

Richard liebt Richard — das heißt: ich bin ich!

offensichtlich ein schwaches Echo des gewaltigen:

Ich bin ich selbst allein . . .

des Marloweschen Richard. Mindestens so weit also hat Shakespeare bei der Charakterschilderung Richards Marlowe benutzt. Aber dieser Zug — so wichtig er war — brachte ihn nicht sehr weit, und er war bald gezwungen, auf seine eigene Lebenserfahrung zurückzugreifen. Er hatte bereits bemerkt, daß ein Kennzeichen der Tatmenschen die offene, unumwundene Ausdrucksweise ist; ihr Mut äußert sich in ihrer Offenheit, und außerdem sind ihnen Worte Wirklichkeiten und werden daher mit voller Ehrlichkeit gebraucht. Shakespeares Richard III. benutzt die Offenheit der Rede als eine heuchlerische Maske, aber Shakespeare ist bereits zum Dramatiker geworden, und unter seinen geschickten Händen verschmilzt Richards Offenheit derart mit der schneidenden Schärfe des Intellekts, daß sie einmal als Maske, einmal als angeborene Schamlosigkeit erscheint und die Charakterzeichnung so an Tiefe und Geheimnis gewinnt. Hie und da sieht auch dieser Richard Dinge, die kein Engländer, mit Ausnahme von Shakespeare selbst, zu sehen vermochte. Der ganze Platosche Gorgias steckt in den beiden Zeilen:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht.

Die Erklärung des zweiten Mörders, daß das Gewissen „einen zur Memme macht . . ., es macht jeden zum Bettler, der es hegt; es wird aus Städten und Flecken vertrieben als ein gefährlich' Ding, und jedermann, der gut zu leben denkt, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen . . .", kann als eine Ergänzung dessen angesehen werden, was Falstaff von der Ehre sagt; in beiden Stellen ist die charakteristische Shakespearische Ironie nicht zu verkennen.

Das ganze Stück muß meiner Ansicht nach Shakespeare zugeschrieben werden. All die unvergeßlichen Worte darin sind

zweifellos von ihm geprägt worden, und ich kann nicht annehmen, daß eine andere Hand dieses Meisterwerk, die Werbung um Anna, schaffen konnte, die Coleridge — wie nicht anders zu erwarten — nicht zu schätzen vermochte. Der ganze Aufbau des Stückes zeigt jedoch die Schwäche der Marloweschen Methode. Das Interesse ist auf den Helden konzentriert; die Komik reicht nicht aus, die düstre Spannung zu unterbrechen, und die Szenen, in denen Richard nicht vorkommt, sind schwach und reizlos.

Man muß nur an die beiden Charaktere denken: Richard II. und Richard III., und sich ihre Behandlung vergegenwärtigen, um einen tiefen Eindruck von der Natur Shakespeares zu gewinnen. Er vermag es nicht, den Bösewicht Richard II. darzustellen; der interessiert ihn nicht besonders; sobald er aber an Richards Jugend denkt und sich erinnert, daß er von andern zum Bösen verleitet worden ist, beginnt er, sich mit ihm zu identifizieren, und Richards Schwäche wird sofort liebenswert, seine Leiden rühren an unser Mitgefühl. In demselben Maße, in dem Shakespeare sich gehen läßt und sich immer freier malt, wird das Bild immer verblüffender, bis am Schluß der eingekerkerte Richard sich der Melancholie philosophischer Grübelei ergibt, die von keinem Hauche der Bitterkeit, des Neides oder des Hasses getrübt ist, und jeder, der Augen hat, um zu sehen, in ihm den jüngeren Bruder Hamlets und Posthumus' erkennen muß. Richard III. ist auf andere Weise entstanden. Es war Marlowes dämonische Gewalt und Intensität, die Shakespeare an diesem Richard zuerst interessierte; im Bann der Persönlichkeit Marlowes hat Shakespeare das Stück und hauptsächlich die Szene zwischen Richard und Anna geschaffen; aber der ursprüngliche Impuls erschöpfte sich schnell, Shakespeare griff auf seine eigene Erfahrung zurück und stattete Richard mit durchdringender Klugheit und heuchlerischem Freimut aus — machte ihn zu etwas wie einer Skizze für Jago. Etwas später muß Shakespeare entweder gefühlt haben, daß die Handlung

mit der Entwicklung eines solchen Charakters nicht übereinstimmte, oder — was noch wahrscheinlicher ist – er wurde der Anstrengung müde, einen Bösewicht zu schildern. So oder so: das Interesse an dem Stück läßt nach, und selbst die Gestalt Richards wird undeutlich. Es gibt dafür ein erstaunliches Beispiel gegen Ende des Dramas. Am Vorabend der entscheidenden Schlacht fährt Richard aus seinen grauenhaften Träumen auf, und nun, wenn überhaupt, sollten wir wohl rückhaltlose Ehrlichkeit erwarten. Statt dessen finden wir folgendes:

> ... Kein Geschöpf liebt mich,
> Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
> Ja, warum sollten's andre? Find' ich selbst
> In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.

Die ersten zwei Zeilen verraten eine liebevolle, gütige Natur, die Natur Shakespeares, die Natur eines Heinrich VI., eines Arthur, die Richard III. sicherlich verachtet hätte, und die letzten zwei Zeilen sind bloß ein objektives, ethisches Urteil, das vollkommen unangebracht und außerdem noch sehr ungelenk ausgedrückt ist.

Um kurz zusammenzufassen — denn dies ist nicht der Ort, um Shakespeares Anteil an „Heinrich VIII." zu berücksichtigen —: ich finde, daß in den englischen historischen Dramen die männlichen Charaktere — Heißsporn, Heinrich V., der große Bastard und Richard III. — alle der Tradition oder den alten Stücken entnommen sind und daß Shakespeare nicht mehr dabei tat, als die ihm überlieferten Grundzüge zu kopieren. Andrerseits sind die schwachen, unentschlossenen, sanften, melancholischen Charaktere seine eigene Erfindung, und er verfügt über außergewöhnliche Mittel, um den geheimen Mechanismus ihrer Seelen zu enthüllen. Selbst in seinem frühen Mannesalter, selbst bei der Behandlung der Geschichte und der Tatmenschen, konnte Shakespeare nicht seinen Mangel an Sympathie für die praktischen Führer der Menschheit verheimlichen; weder verstand er sie in ihren tiefsten Tiefen, noch liebte er sie; aber in

der Schilderung des mädchenhaften Arthur und des Hamlet ähnlichen Richard II., in dem Hervorheben ihrer ergreifenden Schwäche, hat er nicht seinesgleichen in der ganzen Weltliteratur.

Ich hüte mich davor, die Wahrheit durch Übertreibung zu entstellen; eine Karikatur Shakespeares würde mich wie ein Sakrileg berühren, selbst wenn sie charakteristisch wäre; und wenn ich ihn schon in seiner Jugend als einseitig, als einen Dichter und Träumer empfinde, so bleibe ich eher noch hinter der Wahrheit zurück, als daß ich sie übertreibe. Er war außerordentlich sensitiv, sage ich mir, und stand unter dem Eindruck großer Zeitereignisse. Er idealisierte Heinrich V., einen Tatmenschen, wenn es je einen gab, und verschwendete an ihn seine ganze Bewunderung; aber es nützt nichts, ich kann meine Augen vor der Tatsache nicht verschließen: seine Bemühungen waren mehr als vergeblich. Er liebte Heinrich V. um seiner irregeleiteten Jugend willen und seines darauffolgenden Aufstiegs zum höchsten Ruhme und nicht wegen seines tatkräftigen Genies. Wo gibt es in seiner Porträtgalerie das Bildnis eines Drake oder selbst eines Raleigh? Der Abenteurer war das charakteristische Produkt jener bewegten Zeit; aber Shakespeare wandte den Blick ab; der Typus interessierte ihn nicht. Er fühlte sich jedoch fast gegen seinen Willen leidenschaftlich von dem bemitleidenswerten Richard II. und seinem traurigen Schicksal angezogen. Trotz der Lobpreisungen der Kritiker ist sein König Heinrich V. eine Holzmarionette. Das pulsierende Leben des tollen Prinzen der Überlieferung ist in ihm erstorben; Prinz Arthur aber lebt unsterblich, und wir hören noch immer das kindliche Stimmchen, das Hubert von seiner Liebe erzählt.

Die Gegner meiner Meinung werden mir die Tatsache erklären müssen, warum alle seine Porträts der Tatmenschen, selbst in den in seinem frühen Mannesalter geschriebenen historischen Stücken, bloße Kopien sind, während sein Genie in den Porträts eines sanften Heiligen wie Heinrichs VI., eines Schwächlings wie

Richards II. oder eines mädchenhaften Jünglings wie Arthurs hell leuchtet, — lauter bevorzugter Gestalten, denen pathetische Hilflosigkeit und zärtliches Gefühl gemeinsam sind.

Es ist merkwürdig, daß keiner der Kommentatoren diese außerordentliche Einseitigkeit Shakespeares hervorgehoben hat. Trotz seiner wunderbaren Ausdrucksfähigkeit fand er nie unvergeßliche Prägungen für männliche Tugenden oder männliche Laster. Für Mut, Rache, Selbstsicherheit und Ehrgeiz haben wir im Englischen bessere Prägungen als die, die Shakespeare schuf. Auf diesem Felde sind ihm Chapman, Milton, Byron, Carlyle und selbst Bunyan überlegen.

Er hatte selbstverständlich als Mann den Instinkt des Mutes und eine Bewunderung für Tapferkeit. Sein Intellekt schuf ihm auch ein gewisses Verständnis für ihre Bedeutung. Dr. Brandes behauptet, daß Shakespeare nur den physischen Mut, den Mut des Fechters, geschildert habe. Aber dies entspricht nicht der Wahrheit: Dr. Brandes hat offensichtlich jene Stelle in „Antonius und Kleopatra" vergessen, wo Cäsar verächtlich den Zweikampf mit Antonius ablehnt und von seinem Gegner als einem alten Schurken spricht; auch Enobarbus höhnt über den von Antonius vorgeschlagenen Zweikampf:

> O ja, recht glaublich! Cäsar, schlachtenstolz,
> Sollte sein Glück vernichten, mit dem Fechter
> Den Bühnenkampf versuchen!

Auch ohne Hilfe des Gedächtnisses hätte Dr. Brandes erraten müssen, daß Shakespeare sich nicht mit der Oberflächenreaktion begnügen konnte. Aber die Seele des Mutes ist für Shakespeare, wie wir bereits gesehen haben, ein Streben nach Ehre, das im schnell entflammten Blute stürmt — eine eher feminine als maskuline Einstellung.

Carlyle hat einen tieferen Sinn für diese ursprüngliche Tugend. Im Gottvertrauen des Fanatikers wird sein Luther nach Worms gehen, „sollte es auch Teufel regnen"; und wenn Carlyle im eigenen Namen von der kleinen, ehrlichen Minderheit spricht,

die trotz dem Widerstand einer gewaltigen, feindseligen Mehrheit von Narren und Heuchlern entschlossen sei, an ihren Ideen festzuhalten, da findet er einen der schönsten Ausdrücke für Mut in unserer ganzen Literatur. Die große Menge wird für uns, ruft er aus, „wie ein Stoppelfeld für den Feuerbrand sein!" Man mag hier einwenden, daß dies eher die Simme des religiösen Glaubens als die des reinen und einfachen Mutes ist, und dieser Einwand ist soweit auch zutreffend; aber diese Genesis des Mutes ist typisch englisch, und der so gehämmerte Mut ist von allerhöchster Art. Jeder erinnert sich, wie Valiant-for-Truth in Bunyans „Allegorie" kämpft: „Ich habe gefochten, bis mir das Schwert in der Hand festklebte; und als wir so verbunden wurden, war es mir, als wüchse ein Schwert aus meinem Arm, und als das Blut durch meine Finger rann, habe ich mit dem größten Mute gefochten." Dieser Ausdruck gibt uns einen Begriff von der verzweifelten Entschlossenheit der Cromwellschen Ironsides.

Aber wenn Shakespeare der verzweifelte Mut fehlt, so mangeln ihm auch die ergänzenden Eigenschaften: Grausamkeit, Haß, Ehrgeiz, Rache. Wenn er über diese Gefühle spricht, so tut er es nicht von innen heraus, sondern wie einer, der ihren gewaltigen Stachel nie gespürt hat. Sein Gloster verbreitet sich über Ehrgeiz, ohne ein einleuchtendes oder selbst ein überzeugendes Wort zu finden. Shakespeare hat Haß und Rache nur oberflächlich studiert, und vor der Grausamkeit schreckt er wie eine Frau zurück.

Es ist erstaunlich, in welchem Maße Shakespeare die rein männlichen Eigenschaften fehlten. Sein Intellekt war so scharfsinnig, seine Ausdruckskraft so zwingend, die Männer, die ihm als Modell dienten, so tapfer — sie, die Gründer des britischen Reiches und der Seeherrschaft —, daß er imstande ist, seine Heißsporne und Heinriche vorzuschieben, um vor der Allgemeinheit die Armut seines Temperaments zu verbergen. Aber die Wahrheit drängt ans Licht: Shakespeare war der größte Dichter, ein wunderwirkender Künstler, sobald es ihm darauf

ankam, – aber er war kein Held, und die Männlichkeit war nicht seine Stärke: er war von Natur aus ein Neuropath und Erotiker.

Er war ein Meister der Leidenschaft und des Mitleids, und fast überraschend wirkt die Feststellung, wie willig er sich immer bis an jene äußerste Grenze des Mitgefühls verliert, wo ihn nur die feingewählten Worte und Bilder vor der Albernheit bewahren. So nennt zum Beispiel in „Titus Andronicus", der voll von rohem, unmotiviertem Grauen ist, Titus den Marcus einen Mörder, und als Marcus erwidert: „O Lieber! Eine Flieg' erschlug ich nur!", antwortet Titus:

> Wenn nun die Fliege Vater hat und Mutter?
> Wie senkt' er dann die zarten goldnen Schwingen,
> Und summte Klag' und Jammer durch die Luft!
> Harmloses, gutes Ding!
> Das mit dem hübschen, summenden Gesang
> Herflog, uns zu erheitern; und du tötest sie!

Selbst in seinen frühesten Stücken, im Hochgefühl der kraftstrotzenden Jugend, wenn das erhitzte Blut die meisten Menschen grausam oder unbekümmert um die Leiden anderer macht, war Shakespeare ganz Mitgefühl. Seine gütige Seele weinte um das getroffene Reh und litt durch den Tod einer Fliege. Wie Ophelia „Schwermut und Trauer, Leid, die Hölle selbst" zur „Anmut und zur Artigkeit" machte, so wandelt das Genie Shakespeares die Schmerzen und Leidenschaften des Menschen in Rührung und Mitgefühl.

VII

Shakespeare als lyrischer Dichter – Was ihr wollt

Shakespeare hat sein Lebenswerk als lyrischer Dichter begonnen. Es war daher zu erwarten, daß er, als er zum Dramenschreiben überging, die lyrischen Möglichkeiten des Dramas wahrnehmen würde, was ihm auch in der Tat zur ständigen Gewohnheit wurde. Vom Anfang bis zum Ende seiner Entwicklung

war er in demselben Maße Lyriker wie Dramatiker. Seine ersten Komödien sind schwach und dünn in der Charakterzeichnung, und die lyrische Klangfülle herrscht vor. Seine Lehrjahre können mit seiner ersten Tragödie „Romeo und Julia" als beendet gelten. Im großen und ganzen halte ich mich an Furnevals „Chronologische Tabelle der Shakespeare-Dramen", in denen „Richard II.", „Richard III." und „König Johann" später als „Romeo und Julia" angesetzt und doch noch in den ersten Zeitraum, der sich von 1585 bis 1595 erstreckt, einbezogen sind. „Romeo und Julia" scheint mir doch für das Genie des Dichters viel charakteristischer zu sein als eine dieser Historien. Ich halte es nicht nur für ein größeres Kunstwerk und daher für aufschlußreicher als die anderen Werke, sondern in seiner lyrischen Süße auch für viel kennzeichnender für Shakespeares Jugend als irgendeine der früheren Komödien oder historischen Dramen. Wie auch ihre Form sein mag: fast alle früheren Werke Shakespeares sind Liebeslieder: „Venus und Adonis", „Lucretia", „Verlorene Liebesmüh'", „Die beiden Veroneser"; und seine Lehrjahre enden mit der unsterblichen Tragödie der ersten Liebe, „Romeo und Julia".

In den Jahren von 1585 bis 1595 hat Shakespeare das lyrische Element sozusagen auf das rechte Maß beschränkt, und es ist ihm gelungen, sich fast vollständig von der früheren Gewohnheit des Reimens zu befreien. Swinburne hat über die Anwendung des gereimten Verses bei Shakespeare mit einer Fülle von Sachkenntnis und Verständnis geschrieben, die wenig zu wünschen übrig läßt. Er vergleicht diese Gewohnheit mit dem Gebrauch der linken anstatt der rechten Hand und zweifelt mit Recht daran, ob Shakespeare je eine so meisterhafte Behandlung des Reimes erreicht hat wie Marlowe in „Hero und Leander". Diese Tatsache wäre vielleicht dadurch zu erklären, daß Shakespeares Gesang sehr schnell sich mit Gefühlstiefen belastete, zu kompliziert in seinen Harmonien wurde, um die vom Reim gesetzten Grenzen zu ertragen. In jedem Falle zog Shakespeare um das Jahr 1595 herum den Blankvers dem Reimvers vor,

wenigstens beim Dramenschreiben. Auf diese Weise machte er den ersten großen Schritt zu einer großartigen Beherrschung seines Instruments.

Der Zeitraum der Reife Shakespeares ist scharf umgrenzt. Er erstreckt sich von 1595 bis 1608 und zerfällt ganz natürlich in zwei Teile. Der erste Teil schließt die Trilogie „Heinrich IV." und „Heinrich V." ein, neben den leichteren Komödien; der zweite, von 1600 bis 1608, ist ganz mit seinen großen Tragödien angefüllt. Das Kennzeichen dieser Zeit, soweit das Instrument in Frage kommt, ist das wachsende Verständnis für die wirkliche Funktion der Prosa. Er sieht zuerst ein, daß es die einzige Sprachform ist, die sich für eine breitere Komödie eignet, und wendet sie in Augenblicken der plötzlichen Erregung an oder wenn die dramatische Gestaltungstreue ihm wesentlich zu sein scheint. In seinen besten Augenblicken gebraucht er den Blankvers, sobald ein Gefühl zu klingen beginnt, und Prosa als die Sprache des Alltagslebens, die Sprache der Überraschung, des Lachens, des Kampfes und der alltäglicheren Gefühle. In diesen zwölf oder vierzehn Jahren drängt sich die lyrische Note nicht vor, sie ist gewöhnlich den Gestalten untergeordnet und der Handlung angepaßt.

Sein dritter und letzter Zeitraum beginnt mit „Perikles" und endet mit dem „Sturm". Er ist, wie wir später sehen werden, durch körperliche Schwäche und eine gewisse Verachtung für die dramatische Fiktion charakterisiert. Aber die einmal gewonnene Beherrschung des Iustrumentes hat Shakespeare nie mehr verloren. Die lyrische Note wird in seinen späteren Komödien immer stärker wahrnehmbar. Aber auch die Prosa meistert er nicht minder in seiner Reifezeit.

Im ersten Zeitraum war Shakespeare oft nicht imstande, seinen Marionetten individuelles Leben einzuhauchen. In seiner Reifezeit war er an den Marionetten selbst interessiert und beherrschte sie mit besonderer künstlerischer Fertigkeit. Im dritten Zeitraum wurde er ihrer etwas müde, und im „Sturm"

zeigte er, wie Goethe in seinen späteren Jahren, die Neigung, die Gestalten in Symbole oder Typen zu verwandeln.

„Was ihr wollt" nimmt einen so bestimmten Platz in der Reihe der Werke Shakespeares ein wie „Romeo und Julia" oder „Der Sturm". Es steht auf der Trennungslinie zwischen den leichten, fröhlichen Komödien und den großen Tragödien. Es ist auf dem höchsten Gipfel glücklicher Tage geschrieben, aber hie und da fallen schon Andeutungen, auf die ich später zurückkommen werde und aus denen wir entnehmen können, daß Shakespeare um die Zeit, als er diese Komödie schrieb, schon in das Tal der Enttäuschung hinabblickte, das er durchwandern sollte. „Was ihr wollt" ist in dem Geist von „Wie es euch gefällt" oder „Viel Lärm um Nichts" geschrieben. Es ist jedoch versöhnlicher, unmittelbarer und weniger dramatisch als jene Werke, es ist in der Tat ein lyrisches Gedicht der Liebe und der Lebensfreude.

Es gibt für einen literarisch interessierten Menschen keinen größeren Genuß, als Shakespeare singen zu hören — ihn mit der glücklichen Unbekümmertheit von den Dingen, die ihm am liebsten waren, singen zu hören —, nicht den Skakespeare des „Hamlet" oder des „Macbeth", dessen Intellekt sich in kritischen Urteilen über Menschen und Leben ausspricht und dessen Herz wir aus leisen Andeutungen erraten müssen; nicht Shakespeare den Dramatiker, der hie und da versuchte, Marionetten wie Coriolan und Jago, für die er wenig Sympathie hatte, in Bewegung zu setzen, sondern Shakespeare den Dichter, Shakespeare den Liebenden, den Ben Jonson „den Sanften" nannte, Shakespeare den weichherzigen Sänger, wie er lebte, litt und genoß. Wenn ich das Selbstbildnis, das er uns in Hamlet-Macbeth übermittelt, mit einer einzigen Stelle zu vervollständigen hätte, würde ich dazu sicher die ersten Worte des Herzogs aus „Was ihr wollt" wählen. Ich will sie hier anführen, obwohl sie sicher jedem Leser in Erinnerung sind; denn sie enthalten das vollständigste, das charakteristischste Geständnis seiner

Empfindungen, das Shakespeare je in wenige Zeilen hineingedrängt hat:

> Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
> Spielt weiter, gebt mir volles Maß! Daß so
> Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. –
> Die Weise noch einmal! – Sie starb so hin,
> Oh, sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
> Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
> Und Düfte stiehlt und gibt. – Genug! Nicht mehr!
> Es ist mir nun so süß nicht wie vorher.

Jedermann wird bemerken, daß hier Shakespeare wieder gemalt ist, wie wir ihn aus Romeo kennen, mit besonderer Betonung der hervorstechenden Züge. Hier finden wir wieder den Dichter der Sonette, als Herzog und Held eines noch anderen Stückes verkleidet. In dieser Charakterisierung des Herzogs steckt noch weniger Kunst als in der Macbeths; Shakespeare läßt sich völlig gehen und singt seine Gefühle in den schönsten Worten. Dies ist seine Philosophie der Liebe und der Musik:

> ... gebt mir volles Maß, daß so
> Die übersatte Lust erkrank' und sterbe ...

und dann

> ... Genug! Nicht mehr!
> Es ist mir nun so süß nicht wie vorher ...

– der Umschwung des feinsinnigen, genießenden Künstlers, der den Schauer der Freude möglichst wenig abgestumpft im Gedächtnis behalten will.

Eine Rede nach der andern zeigt die gleiche glückliche Zwanglosigkeit und vollständige Hingabe an den „Sinn für Schönheit". Curio schlägt eine Hirschjagd vor, und sofort ruft der Herzog aus:

> Das tu' ich, ja, den edelsten, der mein.
> Oh, da zuerst mein Aug' Olivien sah,
> Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt;
> Den Augenblick ward ich zu einem Hirsch,
> Und die Begierden, wie ergrimmte Hunde,
> Verfolgen mich seitdem.

Dann kommt Valentin und berichtet ihm, daß Olivia immer noch um ihren Bruder trauert, und abermals macht der Herzog seinen Gefühlen Luft:

> Oh, sie, mit diesem zartgeformten Herzen,
> Die schon dem Bruder soviel Liebe zahlt,
> Wie wird sie lieben, wenn der goldne Pfeil
> Die ganze Schar von Neigungen erlegt,
> So in ihr lebt! Wenn jene hohen Throne,
> Ihr Haupt und Herz, die holden Trefflichkeiten,
> Erfüllt sind und bewohnt von einem Herrn!
> Eilt mir voran auf zarte Blumenmatten!
> Liebe träumt süß, wenn Lauben sie beschatten.

Die letzten beiden Zeilen zeigen klar genug, daß Shakespeare von keinem Gedanken an die Wirklichkeit gestört wurde, als er schrieb — er wurde von der Phantasie in das entzückende Land der Romantik getragen, wo Blumenbeete zu Liebeslagern werden. Aber welch eine Sinnlichkeit steckt da in ihm:

> ... wenn jene hohen Throne,
> Ihr Haupt und Herz, die holden Trefflichkeiten,
> Erfüllt sind und bewohnt von einem Herrn!

Natürlich ist dieser Herzog auch nicht beständig und schwenkt von der beharrlichen Verfolgung Olivias zur Liebe zu Viola über, ohne einen andern Grund dafür zu haben als das Wissen um Violas Geschlecht. Auf dieselbe Weise wendet sich Romeo von Rosalinde beim ersten Anblick Julia zu. Dieser Zug ist von Coleridge und andern als ein besonderer Beweis der Kenntnis der Charaktere junger Männer gepriesen worden; ich würde jedoch eher sagen, daß die Unbeständigkeit ein Kennzeichen der Sinnlichkeit ist und Shakespeare selbst anhaftete, denn Orsino hatte wie Romeo keinen Grund, seine Neigung zu ändern; und das Bezeichnende ist, daß Shakespeare überhaupt nicht daran zu denken scheint, der schnelle Umschwung in Orsino brauche eine Erklärung. Außerdem ist die Liebe des Herzogs Orsino zu Olivia das bloße Verlangen nach ihrer körperlichen Schönheit — das

Gegenstück zur sinnlichen Eifersucht Othellos. Der Herzog spricht die Worte, die aus Shakespeares Herzen stammen:

> Sag', meine Liebe, höher als die Welt,
> Fragt nicht nach weiten Strecken staub'gen Landes;
> Die Gaben, die das Glück ihr zugeteilt,
> Sag' ihr, sie wiegen leicht mir wie das Glück.
> Das Kleinod ist's, der Wunderschmuck, worein
> Natur sie faßte, was mich an sie zieht.

So gewinnt man nach Orsinos Meinung durch den Körper die Seele. Und Orsino ist, wie ich bereits gesagt habe, Shakespeare in seiner ehrlichsten und unmittelbarsten Stimmung; die Verachtung der materiellen Güter — „des staub'gen Landes" — und die Sinnlichkeit — „das Kleinod, der Wunderschmuck" — sind ebenfalls charakteristisch.

Noch einige Pinselstriche — und das Bildnis des Herzogs wird vollendet sein; er sagt zu dem angeblichen Cesario, als er ihn zu Olivia schickt:

> ... Cesario,
> Du weißt nun alles; die geheimsten Blätter
> Schlug ich dir auf im Buche meines Herzens.
> Drum, guter Jüngling ... usw.

Es ist ganz natürlich, daß dieser Herzog seinem Freunde alles erzählt; ebenso natürlich ist es, daß er Bücher und der Buchwelt entnommene Metaphern liebt. Ohne daß es uns gesagt wird, wissen wir, daß er alles Schöne liebt —: Bilder mit ihrer zauberhaft falschen Darstellung der Formen und des Lebens; die in Marmor festgehaltene Rundung der Glieder, den warmen Ton des Elfenbeins und die meergrüne Patina der Bronze; war nicht das Heck des Schiffes aus gehämmertem Golde, die Segel purpurn, die Ruder silbern und selbst das Wasser verliebt?

Der Herzog zeigt uns die intimsten Züge Shakespeares, selbst wenn die Handlung die Selbstenthüllung nicht bedingt. Als er Viola schickt, damit sie um Olivia werbe, fügt er hinzu:

... Vier oder fünf von euch,
Begleiten ihn; geht alle, wenn ihr wollt!
Mir ist am wohlsten, wenn am wenigsten
Gesellschaft um mich ist.

Wie Vincentio, ein anderes Abbild Shakespeares, liebt auch der Herzog die Einsamkeit und das Leben fern vom Getriebe; er fühlt sich am wohlsten, wenn er möglichst allein ist.

Wenn noch jemand die Wesensidentität von Herzog Orsino und Shakespeare anzweifelt, dann mag er die gedankliche und formale Ähnlichkeit zwischen den lyrischen Ausbrüchen des Herzogs und den Sonetten betrachten; und wenn ihn selbst dies nicht überzeugt, so will ich es mit einem bis jetzt noch nicht angewandten Argument versuchen. Wenn ein Dramatiker eine Gestalt schafft, so neigt er dazu, sie, wie die Franzosen sagen, zu sehr aus einem Stück zu formen — sie allzu logisch zu machen. Aber in diesem Falle hat Shakespeare den Herzog, dem er nur eine kurze Rolle zuwies, sich mit der bezaubernden Leichtigkeit, die besonders der Selbstenthüllung anhaftet, widersprechen lassen. Der Herzog sagt uns:

Denn so wie ich sind alle Liebenden,
Unstät und launenhaft in jeder Regung,
Das stäte Bild des Wesens ausgenommen,
Das ganz geliebt wird.

Im nächsten Augenblick wiederholt er:

Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüt'ger,
Unsichrer, schwanker, leichter her und hin
Als die der Fraun.

Und einen Augenblick später erklärt er:

Nein, keines Weibes Brust
Erträgt der Liebe Andrang, wie sie klopft
In meinem Herzen; keines Weibes Herz
Umfaßt so viel; sie können nicht beharren.
Ach, deren Liebe kann Gelüst nur heißen
(Nicht Regung ihres Herzens, nur des Gaums),
Die Sattheit, Ekel, Überdruß erleiden ...

Hamlet widerspricht sich auch; in einem Augenblick erklärt er, seine Seele sei unsterblich, und im nächsten ist er vollkommen verzweifelt. Aber Hamlet ist ein so ausgearbeitetes Porträt, aus so vielen winzigen Pinselstrichen zusammengesetzt, daß die Widersprüche einen Teil und einen notwendigen Teil seiner vielseitigen Wesenheit bilden. Aber der Herzog in „Was ihr wollt" enthüllt sich wie durch Zufall. Wir wissen nicht viel mehr von ihm, als daß er Musik und Liebe liebt, Bücher und Blumen, — Reichtum und Geselligkeit aber verachtet. Wenn er sich daher widerspricht, so müssen wir vermuten, daß Shakespeare sich gehen läßt und ohne Rücksicht auf die Logik der Zeichnung über sich selbst spricht. Das Ergebnis dieser Offenheit ist, daß er uns im Herzog Orsino eine viel intimere, viel vertraulichere Skizze zu einem Selbstporträt gegeben hat als in irgendeinem andern Stücke, mit Ausnahme vielleicht von Hamlet und Macbeth.

Ich brauche kaum zu beweisen, daß Shakespeare in seinen frühesten wie in seinen spätesten Stücken, in seinen Sonetten wie in seinen dunkelsten Tragödien Blumen und Musik liebt. In fast jedem Stück spricht er von Blumen mit Wärme und Entzücken. Man erinnert sich allgemein an das Lied im Sommernachtstraum: „Ich weiß 'nen Hügel" ... und Perditas köstliche Worte:

> ... Anemonen,
> Die, eh die Schwalb' es wagt, erscheinen und
> Des Märzen Wind berücken; dunkle Veilchen,
> Doch süßer als der Juno Augenlider
> Und als Cytherens Atem; bleiche Primeln,
> Die unvermählt, eh sie den hellen Phöbus
> In vollem Glanz geschaut, vergehn, ein Schicksal,
> Das Mädchen oft befällt; die dreiste Schlüsselblume,
> Die Kaiserkrone, Lilien aller Art,
> Die Königslilie drunter ...

und Arviragus' Lob der Imogen:

> ... Dir fehle nicht
> Die bleiche Primel, der dein Antlitz gleicht,
> Waldhyazinthen, blau wie deine Adern,

Der wilden Rose Laub, süß duftend, doch
Nicht deinem Atem gleich.

Shakespeare preist Musik so oft und so begeistert, daß wir diesen Grundzug als für sein tiefstes Wesen bezeichnend ansehen müssen. Man betrachte nur das Stück, mit dem wir uns jetzt beschäftigen. Nicht nur der Herzog, auch beide Heldinnen, Viola und Olivia, lieben die Musik. Viola kann „singen und ihn mit allerlei Musik ergötzen", und Olivia gibt zu, daß sie lieber Viola von Liebe sprechen, als „die Musik der Sphären hören" würde. Romeo verwechselt beinah Musik mit Liebe, wie es Herzog Orsino tut:

Wie silbersüß tönt bei der Nacht die Stimme
Der Liebenden, gleich lieblicher Musik
Dem Ohr des Lauschers!

Und an anderer Stelle:

... Laß deines Worts Musik
Die Seligkeit verkünden, die wir beide
Bei dieser teuren Näh' im andern finden.

Es ist eine seltsame und charakteristische Tatsache, daß Shakespeare dem Ferdinand im „Sturm" fast dieselben Worte leiht, die er zehn Jahre früher den Herzog in „Was ihr wollt" sprechen ließ.

Da schlich sie *(die Musik)* zu mir über die Gewässer
Und lindert' ihre Wut und meinen Schmerz
Mit süßer Melodie ...

Und Herzog Orsino sagt:

Das alte, schlichte Lied von gestern abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr ...

Dieses Bekenntnis ist so charakteristisch und zeugt von einer so innigen Gefühlswärme, daß seine Wiederholung mich auf den Gedanken bringt, hier spreche Shakespeare selbst. Die herrlichste lyrische Stelle über Musik wird Lorenzo im „Kaufmann von Venedig" in den Mund gelegt, wobei ich bemerken möchte, daß Lorenzo keine Dramengestalt ist, sondern, wie Claudio, ein bloßer

Name und Shakespeares Sprachrohr. Shakespeare schlüpfte ebenso gern in die Gestalt eines Liebhabers wie in die eines Herzogs. Ich kann nicht umhin, diese zauberhaften Verse zu zitieren, obwohl sie jedem Freund und Kenner der englischen Sprache vertraut sind:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeäugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Die ersten Zeilen dieses Poems sind aus demselben Geiste entstanden wie die Gedichte in „Was ihr wollt", und in den letzten Zeilen leuchtet diese göttliche Flamme auf, die die schönsten Stellen der Shakespearischen Dichtkunst in die höheren Sphären erhebt und ihren edelsten Ausdruck in Prosperos feierlich trauriger Lyrik erreicht.

Shakespeares Liebe für Musik ist so sehr ein Teil seines Selbst, daß er diejenigen verdammt, die sie nicht empfinden. Auch diese Äußerung wird Lorenzo in den Mund gelegt:

Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau' keinem solchen!

Diese Ansicht ist nicht bloß der Ausdruck einer flüchtigen Laune, was aus der Tatsache ersichtlich ist, daß Shakespeares Bösewichter kein Verhältnis zur Musik haben. Aber Timon begrüßt seine Freunde mit Musik, wie auch Hamlet die Schauspieler, und

Portia verlangt nach Musik, während ihre Freier die schicksalsschwere Wahl treffen. Titania und Oberon suchen beide die Hilfe der Musik für ihre Liebe, und der kriegsmüde und abgespannte Heinrich IV. bittet um Musik, damit sie „seinem müden Geiste" etwas Ruhe bringe. Aus derselben Stimmung heraus verlangt es Prospero nach Musik, als er seinen Zauberstab zerbricht und auf seine magische Gewalt verzichtet.

In „Was ihr wollt", auf der Höhe seines gesegneten Mannestums, zeigt sich Shakespeare wieder als Romeo in Blumen, Musik und Leidenschaft verliebt. Dieser Orsino ist zwar etwas weniger mit Wortspielen beschäftigt, auch seine Sinnlichkeit ist ehrlicher als die Romeos, aber auch Romeo wäre etwas ehrlicher in seiner Sinnlichkeit, hätte er von Fünfundzwanzig bis Fünfunddreißig gelebt. Als älterer Mann hat auch Orsino natürlich mehr von den besonderen Hamlet-Shakespearischen Grundzügen als Romeo; die Verachtung des Reichtums und die Liebe für die Einsamkeit sind Eigenschaften, die in Romeo kaum angedeutet werden, während sie bei Orsino wie auch in dem reifen Shakespeare zu den hervorragenden Grundzügen gehören. Um zusammenzufassen: Hamlet-Macbeth gibt uns die Shakespearische Mentalität, aber in Romeo-Orsino hat er uns sein Herz und sein poetisches Temperament ebenso offen, wenn auch vielleicht nicht so vollständig wie in den Sonetten enthüllt.

VIII

Shakespeares Komik: Falstaff

Die Selbstbildnisse Shakespeares sind unverkennbar. Die Veränderungen, die die Jahre bewirkten, heben nur um so klarer die unzerstörbare Individualität hervor, und keine Verschiedenheit der Umstände oder der Stellung übt irgendeine Wirkung auf diesen festumrissenen Charakter aus. Ob er der Liebhaber Romeo ist, der Mörder Macbeth, der Höfling Hamlet oder

der Krieger Posthumus, er bleibt immer derselbe: eine sanfte und impulsive Natur, vollsinnig und dabei nachdenklich, halb Dichter, halb Philosoph, der das Leben in der Natur und seine eigenen Träume der Tat und dem Hofleben vorzieht; ein Mann, der wie eine zarte Frau am Schmutz, an Gerüchen und an gemeinen Dingen herummäkelt, ein Idealist, der für alle Höflichkeiten und alle ritterlichen Gesten und Auszeichnungen überaus empfänglich ist. Das Bild ist durchaus noch nicht vollständig, — das aber ist jetzt schon ersichtlich: daß Shakespeares Natur kompliziert war, so sehr im labilen Gleichgewicht zwischen den beiden weltumfassenden Polen von Poesie und Philosophie, von dem, was individuell und konkret auf der einen Seite und abstrakt und allgemein auf der andern ist, daß die Aufgabe, ein Bild des eigenen Wesens zu geben, besonders schwierig wird. Es ist sogar nicht leicht, ihn zu beschreiben, wie er selbst sich malte. Es mag sein, daß ich, in dem Wunsche, eine bloße Aufzählung unvereinbarer Eigenschaften zu vermeiden, die sanft leidenschaftliche Seite seiner Natur zu sehr in den Vordergrund gerückt habe. Es wäre jedenfalls kein schlimmer Fehler, denn dies ist die Seite, die bisher von den Kritikern vernachlässigt oder, besser gesagt, übersehen worden ist.

Meine Ansicht über Shakespeare kann durch Beispiele erläutert werden. Ich begann damit, daß ich Hamlet, den Philosophen, für Shakespeares tiefste und komplizierteste Charakterstudie erklärte und zu beweisen fortfuhr, daß Hamlet das vollkommenste Selbstbildnis Shakespeares ist, da die andern Porträts nur Seiten des Hamletschen Charakters oder minder gelungene Wiederholungen darstellen; und schließlich versuchte ich, Hamlet zu ergänzen, indem ich ihn mit dem Herzog Orsino verschmolz, da Orsino, der Dichter und Liebhaber, Shakespeares einfachstes und natürlichstes Porträt ist. In Hamlet hat Shakespeare, wenn man so sagen darf, zuviel von sich selbst entdeckt. Hamlet, zugleich Philosoph und Dichter, Kritiker und Höfling, Liebhaber und Zyniker — zeigt die Extreme, die

Shakespeares Intellekt umfassen konnte, und wird jeder dieser Rollen mit einer solchen Leichtigkeit gerecht, daß er weit eher ein Romanheld, ein Muster an Vollkommenheit, als ein Mensch von Fleisch und Blut scheinen müßte, — wäre nicht die feminine Weichheit und Milde seiner Natur und insbesondere seine grüblerische Melancholie und sein Unglaube, die Shakespeares Lebensauffassung zu jener Zeit verdunkelten. Obwohl die melancholische Skepsis ein bleibendes Kennzeichen Shakespeares war, das wir sowohl in seinem Richard II. wie in seinem Prospero finden, beschattete sie nicht sein ganzes Sein, wie es bei Hamlet der Fall ist. Es gab auch eine Sommerzeit in Shakespeares Leben, und in seiner Natur lag eine Fähigkeit zu sonniger Freude, eine Lust am Leben und an der Liebe, die vollen Ausdruck in seinen hellgoldenen Komödien fand, wie „Viel Lärm um Nichts", „Wie es euch gefällt" und „Was ihr wollt". Die Ergänzung zu Hamlet, dem traurigen Philosophen und Skeptiker, ist der sinnlich glückliche Dichter und Liebhaber, und erst wenn wir diese scheinbaren Antithesen zusammenfassen und miteinander verschmelzen, bekommen wir ein gutes Porträt Shakespeares. Aber diese beiden, Hamlet und Orsino, sind in Wirklichkeit eine und dieselbe Person; jede Eigenschaft Orsinos ist in Hamlet zu finden oder zu erraten, und der leichteste und sicherste Weg, Shakespeares Wesen zu erfassen, ist es daher, sich an Hamlet zu halten und jene besonderen Züge in ihm zu vertiefen, die wir in Orsino finden.

Einige Kritiker werden sicherlich einwenden, daß ich eher ein Bildnis Coleridges als eines Shakespeare gezeichnet habe. Das trifft nicht ganz zu, obwohl ich mich nicht scheue, die Ähnlichkeit zuzugeben. Coleridge hatte einen Hauch von Hamlet in sich, wie er selbst sagte. In der Tat war er in seiner reichen Begabung als Dichter und Philosoph und in der Weichheit seines Charakters Shakespeare ähnlicher als irgendein anderer Engländer, der mir gegenwärtig ist. Aber der Dichter in Coleridge verschwand bald, und später verblaßte der Philosoph zu einem

Visionär und Sophisten. Er wurde zu einem Verfechter der Englischen Kirche und schöpfte aus der unveränderlichen Konstitution des Universums Gründe für Schürze und Schaufelhüte der Geistlichen. Shakespeare war ähnlich, aber viel reicher begabt: er hatte stärkere Leidenschaften und größere Tiefe des Gefühls. Die Sinnlichkeit von Keats war in ihm, und dieser Reichtum seiner Natur machte ihn nicht nur zu einem größeren lyrischen Dichter als Coleridge und zu einem viel vernünftigeren Denker, sondern führte ihn auch, trotz seiner inneren Abneigung gegen Entschlüsse und Taten, zu seiner verblüffenden Vollendung.

Aber selbst wenn wir auf diese Weise Shakespeare und Coleridge nebeneinanderstellen, so wie wir Bäume derselben Gattung vergleichen, um zu zeigen, daß in demselben Maße, in dem die Wurzeln des einen tiefer reichen und sich fester in der Erde verankern, auch der Wipfel höher emporsteigt, — so fehlt doch etwas an unserem Vergleich. Selbst wenn wir Hamlet-Orsino als das beste Abbild des Dichterfürsten vor Augen behalten, bleibt unser Eindruck von ihm unvollkommen.

Es gibt noch eine Reihe von Schöpfungen, von Lanz zu Autolycus, von der Frau Hurtig bis zu Maria, die beweisen, daß Shakespeare mehr war als der sanfte Liebhaber, Denker und Dichter, als den wir ihn bis jetzt gesehen haben. Shakespeares Humor ist es, der ihn nicht nur von Coleridge und Keats, sondern auch von den Weltdichtern Goethe, Dante und Homer unterscheidet. Dies ist seine einzige Eigenschaft, die ihn mit der Wirklichkeit und dem Alltag in Berührung bringt und uns daran hindert, seinen alles durchdringenden Idealismus als falsch oder einseitig zu empfinden. Nehmt ihm seinen Humor, und er wäre längst schon in seinen wahren Proportionen erkannt. Sein Mitgefühl ist nicht weiter und großzügiger als das Balzacs, seine Natur ist zu zart, zu sinnlich, zu empfindsam, sein Humor aber macht uns blind für die Wahrheit. Seine komischen Gestalten, wie seine Ritter und Männer der Tat, lassen sich selbstverständlich auf seine Beobachtungsgabe zurückführen; während er aber die

Kämpfer immer oberflächlich und oft gleichgültig sieht, ist er an der humoristischen Seite so stark und sympathisch interessiert, daß diese Schöpfungen an künstlerischem Werte nur den Porträts des dichtenden Philosophen und Liebhabers nachstehen.

Sein Intellekt hatte wenig oder gar nichts in sich, was ihn bei der Darstellung der Tatmenschen hätte leiten können; nie hat er einen Soldatenführer bei seiner Arbeit liebevoll beobachtet. Nur auf rein spirituellem Wege und durch das Wissen aus zweiter Hand sind Heinrich V. und Richard III. geschaffen worden. Und wie blaß und seicht sind diese Bilder im Vergleich mit den Porträts eines Parolles, eines Junker Tobias von Rülp oder der berühmten Amme, wo derselbe Intellekt den komischen Zug herausgeholt und die Wirkung einer liebevollen Beobachtung erhöht hat. Die Kritiker, die in ihrer Ignoranz seinen Heißsporn und seinen Bastard gepriesen hatten, als wäre Shakespeare in gleichem Maße ein Mann der Tat wie ein Mann des Wortes gewesen, haben nur die Tatsache verdunkelt, daß Shakespeare, der Dichter und Philosoph, der Liebhaber quand même, sich das gesunde Gleichgewicht seiner Natur nur durch seinen überfließenden Humor bewahrt hat. Er, dessen Intellekt und Sensibilität ihm Verachtung und Abscheu vor der Masse einflößten, der Aristokrat, der in vielen Stücken über die fettigen Mützen und den stinkenden Atem der Volksmenge spottete, verliebt sich in Holzapfel und Zettel, in die Wirtin Hurtig und die Jungfer Lakenreißer, in den Tölpel und Clown, die Kupplerin und die Hure, um der unwiderstehlichen Komik willen, die sich ihm enthüllte. Sein Lachen ist selten sardonisch; es ist fast frei von Verachtung; ist ein Produkt der Liebe und nicht des Hasses, voll von Mitgefühl, ein sommerlich-wetterleuchtender Humor, harmlos und schön.

Manchmal versagt sein Mitgefühl, und sein Lachen wird bitter, aber gerade diese Ausnahmen sind bezeichnend. Er haßt falsche Freunde und Schleppenträger, das ganze Geschmeiß der Undankbaren, die Herren und die Künstler um Timon; er

verabscheut Shylock, der Gier zu seinem Gott macht und sich an dem Unglück anderer mästet; er lacht über den selbstgerechten Malvolio, nicht mit ihm, und macht sich eine Freude daraus, den scheinheiligen Asketen und Puritaner Angelo zu entlarven. Aber für die Schwächen des Fleisches hat er ein immer bereites Verzeihen. Wie der größte ethische Lehrer vermag auch er den Zöllner und Sünder an sein Herz zu drücken, nicht aber den Heuchler, den Pharisäer oder den Wucherer.

Es fällt nicht in den Rahmen dieses Essays, den Versuch einer bis ins einzelne gehenden Kritik der komischen Gestalten Shakespeares zu unternehmen. Für den Zweck meiner Arbeit genügt es, zu zeigen, daß er sich selbst in dem Meisterwerk seiner Komik, dem unvergleichlichen Falstaff, mehr als einmal verrät; mehr als einmal hören wir Shakespeare den Dichter oder Shakespeare den Denker aus Falstaffs Munde sprechen. Es ist schwer, Falstaff zu kritisieren, und selbst wenn es leicht wäre, müßte es dankbaren Seelen als ein Verbrechen erscheinen. Man könnte ebensogut an der köstlichen Lyrik Ariels oder an der unantastbaren Lieblichkeit des „Dove Sono" etwas auszusetzen finden, wenn man anfinge, die reichen Worte des Meisters der Komödie auf kleinlichen Wagschalen der Vernunft abzuwägen. Aber solche Rücksichten dürfen mich nicht von meinem Ziele ablenken; ich habe es unternommen, die wahre Seele Shakespeares zu entdecken, und ihr muß ich im Falstaff wie im Hamlet nachspüren.

Falstaff tritt ein und fragt den Prinzen nach der Zeit. Der Prinz erwidert, daß Stunden Gläser Sekt sein müßten, und so weiter, sonst sähe er nicht ein, warum Falstaff etwas so Überflüssiges täte, wie nach der Tageszeit zu fragen. Falstaff erwidert:

> Wahrlich, da triffst du es, Heinz. Denn wir, die wir Geldbeutel wegnehmen, gehn nach dem Mond und dem Siebengestirn umher und nicht nach Phöbus — ‚ihm, den Ritter schön umirr'nd'.

Hier haben wir einen lyrischen Zug in Falstaff und auch ein poetisches Zitat, das er wie einen intellektuellen Brocken hinwirft. Aber seine nächste Rede ist unmißverständlich:

> . . . Laß uns Dianens Förster sein, Kavaliere vom Schatten, Schoßkinder des Mondes; und laß die Leute sagen, daß wir Leute von gutem Wandel sind, denn wir wandeln wie die See, mit der Luna, unserer edlen, keuschen Gebieterin, unter deren Begünstigung wir – stehlen.

Hier spricht Shakespeare, und Shakespeare allein. Diese Sätze singen uns die unmißverständliche Musik des Dichterfürsten, obwohl das Ende, wo es in das — „stehlen" abfällt, ein Versuch zu sein scheint, wieder in den Charakter von Falstaff hineinzukommen. Es ist selbstverständlich schwer, die ersten Worte einer auftretenden Person scharf charakteristisch zu machen. Ein Dichter arbeitet sich manchmal erst allmählich in einen Charakter hinein. Nur die sensitive Bewußtheit unserer Zeit fordert eine vollkommene Treue der Charakterisierung vom ersten bis zum letzten Worte. Und doch ist die Szene so ausgezeichnet und natürlich, daß mich die Unsicherheit in der Zeichnung von Falstaff etwas seltsam berührt. Aber diese erste Rede ist nicht die einzige Äußerung Falstaffs, in der Shakespeare sich selbst verrät. Immer wieder vernehmen wir des Dichter eigenen Tonfall. Es ist nicht Falstaff, sondern Shakespeare, der sagt: . . . „die armen unterdrückten Zeitläufe bedürfen Unterstützung." Und später im Stück, als die Gestalt Falstaffs vollkommen umschrieben ist, ist es Shakespeare der Denker, der Falstaffs Lumpenregiment „das Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens" nennt. In derselben Weise spricht Hamlet von der Expedition des Fortinbras:

> Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür,
> Das innen aufbricht, während sich von außen
> Kein Grund des Todes zeigt.

Aber obwohl sich die Annahme begründen ließe, daß Shakespeare manchmal aus der Rolle fällt und Falstaff eigene Wendungen in den Mund legt, muß sie doch als eine Ketzerei abgelehnt werden; denn der alte, weißbärtige Straßenräuber, der seine Galgenbrüder mit den Worten antreibt: „Schlagt zu! . . .

Ei, das unnütze Schmarotzerpack! Die Speckfresser! Sie hassen uns junges Volk! Nieder mit ihnen! Rupft sie!" und dann: „. . . Fort, ihr Schweinebraten, fort! Was, Hundsfötter! Junge Leute müssen auch leben!" . . . ist ein Meisterwerk humoristischer Darstellung in der Weltliteratur.

Wer anders als Falstaff hätte seine Jugend als Entschuldigung vorgebracht? — Splendide mendax! Und doch ist die Entschuldigung in dem Augenblick, in dem er sie Gadshill gegenüber vorbringt, für sein sekterhitztes Blut so zutreffend, wie sie es vor vierzig Jahren war, als er zum erstenmal auf sie zurück griff. Und wer sonst als Falstaff hätte die Worte der Reue immer auf den Lippen, ohne eine Spur von Reue im Herzen? Ich schreibe diese Glanzlichter Falstaff und nicht Shakespeare zu, denn keine Einbildungskraft der Welt hätte je ein solches Wunder vollbracht. Falstaff ist schon erstaunlich als ein Wunder der Darstellung; als ein Wunder der Schöpfung ist er einfach undenkbar. Ich könnte ebensogut glauben, daß Falstaff Shakespeare gemacht, als daß Shakespeare Falstaff ohne ein lebendiges Vorbild geschaffen habe. Heil dir, unvergleichlicher, unübertrefflicher Hans! Nie vorher und nie nachher ist ein Dichter mit einem solchen Lehrer gesegnet worden, so prächtig und lachlustig, so lügenhaft und verderblich wie das Leben selbst.

Ich will damit nicht sagen, das lebende Original des Falstaff sei so komisch, so unerschöpflich amüsant gewesen, wie sein dramatisches Konterfei; das ist jetzt zum Staatsbürger und zur führenden Persönlichkeit in der Welt der Literatur geworden, die alle vorbeihuschenden Schatten der sogenannten wirklichen Welt überdauert. Es scheint mir, ein sorgsamer Leser müßte imstande sein, nicht nur Shakespeares Fehler und Unzulänglichkeiten bei der Zeichnung dieser Gestalt zu bemerken, sondern auch eine ungefähre Berechnung der aufgesetzten Streiflichter anzustellen und so schließlich ein Bild des komischen alten Wüstlings zu bekommen, der das lebende Modell des unvergleichlichen Porträts war. Die erste Szene, in der Falstaff

im Gespräch mit dem Prinzen Heinrich erscheint, wird für meine Behauptung Beweise liefern. Schon Falstaffs erste Sätze, nachdem er Heinz um die Zeit gefragt hat, geben uns den Schlüssel. Er bricht mit folgenden Worten ab:

> Und ich bitte dich, Herzensjunge, wenn du König bist, — wie du, Gott erhalte deine Gnaden! — Majestät sollte ich sagen, denn Gnade wird dir nicht zu teil werden —

Hier wird er unterbrochen, aber einen Augenblick später nimmt er wieder den Gesprächsfaden auf und braucht seltsamerweise dieselben Worte:

> Aber sage mir, Herzensjunge, soll ein Galgen in England stehenbleiben, wenn du König bist? Soll die Tapferkeit von dem rostigen Gebiß des alten Schalksnarren Gesetz gefoppt werden wie jetzt? Häng' du keinen Dieb, wenn du König bist.

Diese Frage und die darin ausgedrückte Hoffnung, die Gerechtigkeit werde in England nach Prinz Heinrichs Thronbesteigung nicht mehr zu ihrem Recht kommen, ist einer Rede des Prinzen in dem alten Stück „Die berühmten Siege Heinrichs des Fünften" entnommen. Shakespeare hätte besser daran getan, sie wegzulassen, denn Falstaff ist zu klug, um sich vorzustellen, daß alle Diebe frei ausgehen sollten, und zu eingebildet, um eine so heillose Erfüllung herbeizuwünschen. Shakespeare muß gefühlt haben, daß die entliehenen Worte zu flach und gewöhnlich waren, denn schon der nächste Satz ist seine eigenste Erfindung, dem besten Schatz seiner Einfälle entnommen. Der zweite Teil der Frage, die „gefoppte Tapferkeit" betreffend, ist nur eine andere Fassung des berühmten Satzes in Richard III.:

> Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
> Zum Einhalt für den Starken erst erdacht.

Diese Fehler zeigen, daß Shakespeare zuerst der Gestalt nicht ganz sicher ist und noch ein wenig daneben greift; und doch sind die Lebhaftigkeit, das pulsierende Temperament sicherlich eine Eigenschaft des ursprünglichen Falstaff, denn

sie begleiten ihn wie ein Schatten. Auch der Wortwitz muß ihm eigen gewesen sein; und der Ausdruck „süßer Herzensjunge" entstammt wahrscheinlich seinem Munde, denn er wiederholt ihn immer wieder, als „süßer Herzensjunge" oder auch als „toller Herzensjunge". Auch die Unverfrorenheit und die Lüsternheit sind ihm eigene Kennzeichen, wie die Vorliebe für witzige Wortspiele und, in erster Linie, die scheinbare Zerknirschtheit.

> Oh, du hast verruchte Nutzanwendungen im Kopf und bist wahrhaftig imstande, einen Heiligen zu verführen. Du hast viel an mir verschuldet, Heinz, Gott vergebe es dir! Eh ich dich kannte, Heinz, wußte ich von gar nichts, und nun bin ich, die rechte Wahrheit zu sagen, nicht viel besser als einer von den Gottlosen. Ich muß dies Leben aufgeben. Bei Gott, ich bin ein Schuft, wenn ich's nicht tue; ich will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren.

In dieser ersten Szene zwischen Falstaff und dem Prinzen Heinrich tastet sich Shakespeare sozusagen zu Falstaff durch, sucht noch etwas in seiner Erinnerung herum und wird durch allerlei poetische Einfälle über die Grenzen der Gestalt hinausgeführt. In der ersten Szene legt er, wie wir bereits bemerkt haben, Falstaff lyrische Ergüsse in den Mund; aber später wiederholt er das Experiment nie mehr; Falstaff und Poesie sind Antipoden — und der erste Mißgriff beweist, daß Shakespeare zuerst noch nicht ganz in Falstaffs Haut geschlüpft war. Aber auch der wirkliche Falstaff führte wahrscheinlich abgerissene Zitate und Verszeilen im Munde, denn Shakespeare unterstreicht immer wieder diesen Zug an ihm. Hier haben wir den Prüfstein: sooft ein Zug durch Wiederholung unterstrichen wird, können wir annehmen, daß er dem lebenden Modell gehört. Es war auch sicherlich eine starke Dosis Puritanismus in dem wirklichen Falstaff vorhanden, denn sooft Shakespeare darauf zurückkommt, trägt er die Farben ziemlich dick auf; Falstaff spricht immerzu von Reue.

Nach der ersten Szene scheint Shakespeare sich entschlossen zu haben, sich streng an sein Modell zu halten, und nur hie und da ein paar Streiflichter aufzusetzen.

Um die engere Verbindung mit dem Modell herzustellen, will ich noch einen andern Absatz anführen, in dem Shakespeare Falstaff mit sicherer Hand zeichnet:

> Hol' die Pest alle feigen Memmen und das Wetter obendrein! Ja und Amen! – Gib mir ein Glas Sekt, Junge. – Lieber, als dies Leben lange führen, will ich Strümpfe stricken und sie stopfen und sie neu versohlen. Hol' die Pest alle feigen Memmen! – Gib mir ein Glas Sekt, Schurke! – Ist keine Tugend mehr auf Erden?

Hier haben wir sicherlich den wirklichen Falstaff. Er will dies Leben nicht länger führen. Hier ist sein eigenstes Wesen, aber dieser köstliche Satz: „Ist keine Tugend mehr auf Erden?" (Is there no virtue extant?), ist reinster Shakespeare, Shakespeare, der verallgemeinert, wie er es in der Szene mit Cade im zweiten Teil des „König Heinrich VI." tat. Auch die Form ist rein Shakespearisch. Wer erinnert sich nicht der wunderbaren Zeile in „The Two Noble Kinsmen":

> She is all the beauty extant.

Falstaffs nächste Rede ist ebenso bezeichnend:

> Du Schurke, in dem Glase Sekt ist auch Kalk; nichts als Schurkerei ist unter dem sündhaften Menschenvolk zu finden. Aber eine Memme ist doch noch ärger als ein Glas Sekt mit Kalk drin; so 'ne schändliche Memme! – Geh deiner Wege, alter Hans! stirb, wann du willst! Wenn Mannhaftigkeit, edle Mannhaftigkeit, nicht vom Angesicht der Erde verschwunden ist, so bin ich ein ausgenommener Hering. Nicht drei wackere Leute leben ungehangen in England, und der eine von ihnen ist fett und wird alt. Gott helf uns! Eine schlechte Welt, sag' ich!

Im Anfang eine konkrete Tatsache, dann Verallgemeinerung und schließlich eine bloße Wiederholung der in der ersten Szene schon enthaltenen Züge, mit dem Zusatz der Prahlerei. Offensichtlich hat Shakespeare sein Modell vor Augen, als er dies

schreibt. Ich sage „offensichtlich", denn Falstaff ist die einzige Gestalt bei Shakespeare, die immer dieselben Worte wiederholt und in der dieselben Züge immer wieder und wieder gezeigt werden. Wenn Shakespeare sich in Richard III. malt, schildert er immer wieder die Unentschlossenheit, wie er es in Hamlet tat; aber weder Hamlet noch Richard wiederholen dieselben Worte, noch wird irgendein Zug bei ihnen so grob aufgetragen wie die grundlegenden Züge in Falstaffs Charakter. Die charakteristischen Kennzeichen Falstaffs, die so gehäuft werden, sind meiner Ansicht nach die Kennzeichen des ursprünglichen Modells. Shakespeare kannte Falstaff nicht so gut, wie er sich selbst kannte, und so mußte er sich auf gewisse Eigenschaften beschränken, die er beobachtet hatte, und sich außerdem an einige Eigentümlichkeiten des Charakters halten, die wohl dem Modell anhafteten.

Auch in anderen wichtigen Einzelheiten ist Falstaff von den übrigen komischen Gestalten Shakespeares verschieden: er sagt die Wahrheit über sich selbst auf eine ganz wunderbare Weise. Der Absatz, auf den ich anspiele, ist seine erste Rede im zweiten Teil „Heinrichs IV." Er zeigt uns, wie Shakespeare nach einer gewissen Spanne Zeit sich wieder in die Gestalt hineinfindet:

> Menschen von aller Art bilden sich was darauf ein, mich zu necken. Das Gehirn dieses närrisch zusammengekneteten Tons, der Mensch heißt, ist nicht imstande, mehr zu erfinden, das zum Lachen dient, als was ich erfinde oder was über mich erfunden wird. Ich bin nicht bloß selbst witzig, sondern auch Ursache, daß andere Witz haben. –

Wie im ersten Akt, bei der Einführung Falstaffs, Shakespeare ihn poetisch reden läßt, so ist auch hier eine gewisse Überspanntheit und ein lyrischer Schwung vorhanden, der den Schöpfer verrät. „Närrisch zusammengeknetet" zeigt auch die Hand Shakespeares. Aber die Prahlerei, des bin ich sicher, ist oft vom Original vorgebracht worden, und auf diese Weise kommt Shakespeare in nahe Fühlung mit seiner Gestalt. Denn nach

der Einführung spricht Falstaff nunmehr reinen Falstaff, ohne die leiseste Beimischung von Poesie.

Wer war das Modell von Falstaff? Kann man Vermutungen anstellen? Es muß meiner Ansicht nach jemand gewesen sein, der sich für Poesie interessierte — vielleicht Chettle, jener Chettle, der vor Jahren Greenes Angriff auf Shakespeare veröffentlicht und sich später deswegen entschuldigt hatte. In Dekkers Abhandlung „A Knight's Conjuring" erscheint Chettle unter den Dichtern im Elysium: „Es kommt herein Chettle, schwitzend und keuchend wegen der Dicke seines Leibes. Ihm zum Gruße, da er allen bekannt war, standen sie auf und fielen vor ihm auf die Knie, um einen Trunk zum Wohle aller Treuen des Helikon zu trinken." Hier haben wir einen dicken Mann, der mit Lachen und spöttischer Reverenz von den Dichtern begrüßt wird — genau ein solches Modell, wie es Shakespeare brauchte; aber ich rate hier aufs Geratewohl; wir wissen viel zu wenig von Chettle, um etwas Bestimmtes sagen zu können. Und doch war Chettle so etwas wie ein Dichter, und Falstaff wendet immer Zitate von Gedichten an — doch, wie gesagt, es ist reines Herumraten. Der einzige Grund, warum ich hier diesen Namen anführe, ist, daß manche nur deshalb auf Ben Jonson als das Falstaffmodell hingewiesen haben, weil auch Jonson dick war. Ich kann mir nicht denken, daß der sanftmütige Shakespeare Jonson je mit solcher Verachtung behandelt hätte. Chettle aber scheint eine gegebene Zielscheibe des Spottes gewesen zu sein.

Es scheint mir zweifellos, daß Falstaff nach einem lebenden Modell gezeichnet ist. Shakespeare zeigt uns sehr selten, wie seine Gestalten aussehen. Sooft er jedoch sozusagen eine Photographie einer Person gibt, so ist sie dem Leben entnommen und von außergewöhnlicher Bedeutung. Wir haben einige Porträts von Falstaff. Der Prinz gibt uns ein Bild des „fetten, alten Mannes . . .", dieses „Kastens voll Humor", „. . . dieses alten, weißbärtigen Satans"; der Oberrichter gibt uns ein anderes von seinem „feuchten Auge, seiner gelben Wange, seinem weißen

Barte, dem zunehmenden Bauche und dem doppelten Kinn". Falstaff selbst entwirft von sich ein ganz anderes Bild: „Ein wackrer, stattlicher Mann, in der Tat, und wohlbeleibt! Er hat einen heiteren Blick, einnehmende Augen und ein sehr edles Wesen." Eine solch greifbare Darstellung des Äußeren allein würde mich schon überzeugen, daß ein lebendes Modell für Falstaff existierte. Aber es gibt noch andere, augenfälligere Argumente. Die andern humoristischen Charaktere Shakespeares reichen an Falstaff nicht heran, und die besten darunter sind bloße Seiten des Falstaffschen Charakters oder blasse Spiegelbilder. Autolycus und Parolles haben viele seiner Züge, aber zusammengenommen ergeben sie nur einen blassen Abklatsch des unsterblichen Straßenräubers.

Wenn ich mit dem Herzen aufmerke, glaube ich eine Stimme zu hören, eine volle, fette Stimme, die: „Ich bitte dich, mein Herzensjunge", „Ja und Amen" sagt, und hinter dem unvergleichlichen, dramatischen Konterfei sehe ich einen dicken Mann mit weißem Haar und einem runden Bauch, der Wein und Weiber und durchzechte Nächte liebt, ein Riese in der Zwergenschar der Zechgesellen, dessen schamlose Unverfrorenheit durch Schläue gestützt ist, dessen Witz, obwohl gemein geworden, durch lange Übung reich und schlagend blieb — eine Art von Tavernenkönig, mit Narrenfreiheit ausgestattet, dessen bloßes Erscheinen stürmisches Gelächter hervorruft. Shakespeare war durch den vielseitigen, witzigen Schurken angezogen, am meisten vielleicht von der leichten Art entzückt, mit der er das Leben und die Menschen meisterte; er beobachtete ihn mit unendlichem Eifer, nahm ihn ganz in sich auf und stellte ihn dann mit einer solchen Fülle von Sympathie dar, mit einer derartigen Zauberkraft der gesteigerten Erfindung, daß er sozusagen zum Symbol des Lachens auf der ganzen Welt geworden ist, den Menschen aller Rassen die wahre komische Muse.

In jedem Falle möchte ich mir noch eine letzte Bemerkung erlauben. Der Falstaff der „Lustigen Weiber von Windsor" ist

nicht der Falstaff der beiden Teile des „König Heinrich IV."; es ist nur ein Schatten des großen Ritters, den wir dort sehen, nur sein Echo, das wir in der späteren Komödie vernehmen. Falstaff würde nie denselben Brief an Frau Fluth und Frau Page geschrieben haben. Er hatte zuviel Phantasie, zuviel Einfälle, zuviel Freude an seinem eigenen Wortreichtum, um sich so begrenzt und steril zu zeigen. Es scheint auch kaum glaubhaft, daß Falstaff dreimal hintereinander in dieselbe Falle gerät. Falstaff stellte Fallen, er fiel nicht in sie hinein. Wir wissen auch, daß Falstaff nicht länger kämpfte, als er es für nötig hielt, sein Selbsterhaltungsinstinkt war zu groß; aber er konnte zu einem Schwert greifen, er zog die Waffe gegen Pistol und jagte ihn durch den Raum, er war nicht ein so armseliger Feigling, um Fluths Prügel ohne weiteres einzustecken. Schließlich hätte der Falstaff, den wir kennen, nie durch den Walliser und seine kindischen Elfen zum Narren gehalten werden können. Shakespeare selbst schien diesen Einwand zu fühlen, denn er begegnet ihm durch die Erklärung Falstaffs, wie er beinahe den Betrug entdeckt hätte und woher die plötzliche Betäubung seines Urteils kam: „Da seht, welch ein Hans Narr aus dem Verstande werden kann, wenn er auf verbotenen Wegen schleicht!" Aber die Tatsache, daß irgendeine Erklärung notwendig ist, scheint mir ein Zugeständnis des Fehlers zu sein. Falstaff muß einen Sonnenstich bekommen haben, bevor er auf einen so greifbaren und plumpen Betrug hereinfiel. Es ist nicht derselbe Mann, der einst den Prinzen und Poins in ihrer Verkleidung erkannte. Und doch gibt es Momente, in denen der Falstaff der „Lustigen Weiber" seine alte Natur wiedergewinnt; so zum Beispiel, wenn er von Pistol beschuldigt wird, sich an dem Ertrag des Diebstahls beteiligt zu haben, antwortet er mit seinem alten, schamlosen Witz: „Mit Recht, du Schurke, mit Recht! Denkst du, ich soll meine Seele gratis aufs Spiel setzen?" Und später, als er geprellt und geschlagen wurde, spricht er fast in der alten Weise: „Mein Stern ist von mir gewichen, seit ich falsch schwur beim

Primero. Wahrhaftig, wenn mein Atem ausreichte, ein Gebet zu sprechen, so wollt' ich bereuen."

Aber im großen ganzen ist der Falstaff der „Lustigen Weiber" nur ein armer, dünner Schatten des Falstaffs der beiden Teile „Heinrichs IV."

Wären „Die Lustigen Weiber" unter gewöhnlichen Umständen geschaffen worden, so müßte man sich über ihre Schwäche den Kopf zerbrechen. Der geniale Meister der Komik ist nicht nur zu einem Clown geworden, sondern stützt die ganzen humoristischen Wirkungen bloß auf die Situationskomik. Das Stück ist mehr eine Farce als eine Komödie. Aus diesen und anderen Gründen glaube ich an die Wahrheit der Überlieferung, Elisabeth habe soviel Gefallen an der Gestalt Falstaffs gefunden, daß sie Shakespeare beauftragte, ein anderes Stück zu schreiben, das den dicken Ritter verliebt zeige, und daß Shakespeare in getreuer Ausführung ihres Auftrages die „Lustigen Weiber" in vierzehn Tagen schrieb. Was tut nun ein Dramatiker, wenn er sich beeilt, das Eisen zu schmieden, solange es heiß ist, und die Laune einer Königin zu befriedigen, bevor sie vorbei ist? Er sucht selbstverständlich nach charakteristischen Gestalten in dem lebendigen Gedächtnis der Jugend, das durch Präzision der Bildähnlichkeit die mangelnden Tiefen des Verständnisses ersetzt. Und dies ist das Kennzeichen der „Lustigen Weiber", besonders im Anfang. Selbst ohne das „Dutzend weißer Lächse im Wappenrock" (the dozen white luces) könnte man schwören, daß dieser Richter Schaal mit seinem aufgeblasenen Adelsstolz, seiner hochtrabenden Dummheit dem Leben nachgezeichnet ist, irgendein Sir Thomas Lucy oder ein anderer; und der Richter Schaal ist noch nicht so bis ins einzelne ausgeführt wie sein Vetter, Herr Schmächlig — „er hat nur so ein kleines, dünnes Gesichtchen und ein gelbes Bärtchen: ein rohrfarbenes Bärtchen". Eine solche aufs Äußerliche gehende Darstellung ist, wie ich schon sagte, sehr selten und sehr bedeutungsvoll bei Shakespeare. Diese Photographie ist auch etwas boshaft, wie bei einem, dessen Bosheit

von dem Auftrage der Königin beschützt wird. Diejenigen, die an die Überlieferung nicht glauben, selbst wenn sie so wesentlich gestützt wird, würden sich auch nicht bekehren lassen, wenn einer von den Toten auferstünde, um dafür zu zeugen. „Die Lustigen Weiber" haben für mich den Wert des einzigen Beispiels von Journalismus bei Shakespeare, das wir besitzen. Hier finden wir ihn an der Arbeit an einem Auftrag, den er mit größter Schnelligkeit ausführt. Wenn man den Unterschied zwischen der bewußten, zielsicheren Arbeit des Künstlers und dem eiligen, oberflächlichen Machwerk des Journalisten ermessen will, braucht man nur den Falstaff der „Lustigen Weiber" mit dem Falstaff der beiden Teile „Heinrichs IV." zu vergleichen. Aber wenn wir annehmen, daß „Die Lustigen Weiber" in Eile und in Ausführung eines Auftrages geschrieben wurden, können wir da eine Schlußfolgerung aus der Schwäche Falstaffs und der mangelnden Wirklichkeit seines Liebeswerbens ziehen? Ich denke doch. Es scheint mir, daß, wenn Falstaff eine wirkliche Schöpfung gewesen wäre, Shakespeare ihn greifbarer und wirksamer dargestellt hätte. Sein Liebeswerben im zweiten Teil „Heinrichs IV." hat Wirklichkeit genug in sich. Aber eben weil Falstaff dem Leben entnommen wurde, eben weil er ihn von der Peripherie aus studiert hatte, konnte ihn Shakespeare nicht von neuem schaffen, nachdem er ihn einmal dargestellt hatte, denn das Modell war erschöpft, und er konnte nur eine schwache Wiederholung bringen.

Das wesentliche ist, daß Shakespeares Tatmenschen dort, wo ihm Geschichte und Tradition nicht helfen, dünn in der Konzeption und schwach in der Ausführung sind, während seine komischen Gestalten—Falstaff, Junker Tobias von Rülp und Holzapfel, Maria, Frau Hurtig und die Amme —, obwohl sie nur Ergebnisse von Beobachtungen sind, als Kunstwerk nur den Selbstbildnissen, die er uns in Romeo, Hamlet, Macbeth, Orsino und Posthumus gab, nachstehen. Es ist sein Humor, der ihn zum größten Dramatiker, zum Menschen von weitestem Ausmaß machte.

Zweites Buch

Die ersten Darstellungsversuche seines Familienlebens

I

Biron — Adriana — Valentin

In den vorhergehenden Kapiteln habe ich diejenigen Personifikationen Shakespeares in Betracht gezogen, die am deutlichsten die hervorstechenden Grundzüge seines Charakters enthüllen. Jetzt sehe ich diesen Teil meiner Arbeit als beendet an. Zumindest die Umrisse seiner Natur sind über alle Zweifel hinaus festgelegt, und es mag mir nun erlaubt sein, nochmals zurückzugreifen und, mit den ersten Arbeiten beginnend, die anderen Gestalten zu betrachten, in denen er gewisse Seiten seines Wesens enthüllt hat. Ich habe bis jetzt eher den Widerspruch herauszufordern, als ihn zu widerlegen oder zu bekämpfen versucht. Ich mußte erst den Leser zu der Auffassung bekehren, daß Shakespeare wirklich Hamlet-Orsino mit der Beimischung einer köstlichen Dosis von Humor war, und da hiefür Beweise in fast unerschöpflichem Maße vorhanden sind und die Festigkeit des ganzen Aufbaus von der Unerschütterlichkeit der Grundsteine abhängt, forderte ich absichtlich den Widerspruch heraus, um ein für allemal die Zweifel zu ersticken. Aber jetzt, da ich die feineren Züge des Bildnisses hineinzeichnen muß, rechne ich schon mit dem guten Willen meiner Leser. Selbst dann wird meine Aufgabe keine leichte sein. Die feineren Züge eines Charakters entziehen sich der genauen Beschreibung, wieviel

mehr noch einem genauen Beweise. Die Unterschiede der Akzente zwischen den eigenen Lebenserfahrungen eines Dramatikers und der Beobachtung fremder Erfahrungen sind oft so gering, daß man sie kaum aufzufangen vermag. Bei gewissen Eigenarten kann ich mich nur von bloßen Andeutungen, bei anderen von reinen Vermutungen oder von Hinweisen leiten lassen, die manchmal so flüchtig sind, daß es scheinen mag, als wären die Maschen der Sprache zu grob, um so schattenhafte Andeutungen festzuhalten.

Glücklicherweise brauche ich mich in dieser Arbeit nicht auf das, was über alle Zweifel hinaus bewiesen werden kann, oder auf den Durchschnittsleser zu beschränken. Ich hoffe, daß mein Leser mir erlauben wird, ja, von mir erwartet, daß ich ohne jede Rücksicht mein Bild so beende, wie es mir gefällt.

Im zweiten Teile meines Buches werde ich versuchen, Shakespeares Selbstbildnisse zu korrigieren, indem ich die Fehler und Mängel hineinzeichne, die er uns verheimlicht — die Unzulänglichkeiten, die einen die eigne Eitelkeit verschleiern und vergessen läßt. Am wichtigsten ist mir alles, was irgendein Licht auf sein Leben wirft, denn ich will hier die Geschichte seiner Leidenschaft und seines seelischen Zusammenbruchs erzählen. In der Krisenzeit seines Lebens gab er sich ohne jede Affektation; in der Todesnot vergißt man die Pose. Und dieses genauere Verständnis des Menschen Shakespeare wird uns in die Lage versetzen, die Vorfälle seines Lebens wenigstens teilweise zu rekonstruieren und nicht nur seine Entwicklung, sondern auch die Vorgänge seiner Lebensfahrt von den Schultagen des Jahres 1575 bis zu jener Zeit nachzuzeichnen, als er sich vierzig Jahre später nach Stratford verkroch, um dort auf seinen Tod zu warten.

Die wichtigsten akademischen Kritiker, wie Professor Dowden und Dr. Brandes, gaben sich alle Mühe, uns darüber aufzuklären, daß Biron in der „Verlorenen Liebesmüh'" nichts andres als eine Verkörperung Shakespeares sei. Man könnte daraus auf

ein großes Verständnis der Professoren schließen, wenn nicht Coleridge wie gewöhnlich vor ihnen dagewesen wäre und eine wesentlich richtigere Darstellung gegeben hätte. Coleridge beschränkte sich vorsichtigerweise auf die Behauptung, daß das ganze Stück viele Kennzeichen Shakespeares enthülle, und er fügte feinsinnig hinzu: „wie in einem Bildnis aus Jugendzeit". Dies ist entschieden der Wahrheit näher, als Dowdens präzisere Feststellung, daß „Berowne der Exponent der Shakespearischen Gedankengänge sei". Denn obwohl Biron selbstverständlich das Sprachrohr des Dichters ist, enthüllt sich Shakespeare in der ersten Rede des Königs ebenso klar wie in jeder Äußerung Birons:

Der Ruhm, dem nachjagt jeder Lebende,
Leb' eingegraben unsrer eh'rnen Gruft
Und sei ein Schmuck uns im Unschmuck des Todes.
Denn schling' als Rab' auch die raubgier'ge Zeit,
Des jetzigen Odems Anstrengung erkauft
Nachruhm, der ihrer Sense stumpft die Schärfe
Und uns zu Erben macht der Ewigkeit.

Auch des Königs Urteil über Armado in der ersten Szene ist für Shakespeare charakteristischer als Birons Kritik Boyets im letzten Akt. In diesem seinem ersten Drama vermag Shakespeare kaum einen sympathischen Charakter zu zeichnen, ohne ihm etwas von seinem eigenen Wesen beizumischen.

Ich halte die „Verlorene Liebesmüh'" für Shakespeares früheste Komödie nicht nur, weil sie größtenteils in Reimen geschrieben ist, sondern auch, weil er nicht in der Lage ist, die ernsten Gestalten überhaupt zu individualisieren, während andrerseits die komischen Charaktere bereits sorgfältig beobachtet und genau differenziert sind. Biron selbst ist kaum mehr als eine entzückende Skizze. Er interessiert sich fast ebenso stark für den Ausdruck der Gefühle wie für die Gefühle selbst und spielt mit Worten, bis sie sich an ihm rächen und seinen Witz verdunkeln; er ist voll von der Spannkraft der Jugend. Er trägt in der Tat die Form und den Stempel der Renaissance in

gleichem Maße wie die Grundzüge Shakespeares. Es ist Biron-Shakespeare, der es begreift, daß die wirkliche Welt auf breiterer natürlicher Grundlage ruht als auf des Königs frauenloser Akademie, und der daher den Fehlschlag des asketischen Experiments prophezeit. Ein anderer Zug Birons, der uns Shakespeare nahebringt, ist seine Verachtung für Bücherweisheit:

> Was hat solch armer Grübler denn gewonnen,
> Als daß er sich mit Wust aus Büchern bläht.
> . . . . . .
> Wer zuviel weiß, weiß nichts als Wortgeschnatter,
> Und Namen leihn kann jeder Herr Gevatter.

Immer wieder kehrt er zu der Behauptung zurück:

> So kommt für euch zu spät das Lernen nach,
> Wer wird zur Haustür klettern übers Dach?

Und triumphierend faßt er zusammen:

> So schießt das Studium immer übers Ziel . . .

Biron zieht die Gelehrsamkeit mit solcher Ausführlichkeit und solchem Eifer ins Lächerliche, gebraucht dazu so zugespitzte Argumente, daß die eigene Anteilnahme Shakespeares an dieser Diskussion offensichtlich wird. Aber es war eigentlich zu erwarten, daß Shakespeares *alter ego* die Gegenargumente vorbringen würde; denn wir haben immer wieder zu betonen gehabt, daß Shakespeare das Buchstudium liebte. Er wandte immer literarische Metaphern an, und Hamlet war eine Gelehrtennatur. Die Einstellung Birons fordert daher eine Erklärung, und es scheint mir, daß die einzig mögliche Deutung in Shakespeares eigener Erfahrung zu finden ist. Wer das England zur Zeit Elisabeths, oder wie es heute ist, kennt, braucht kaum darüber belehrt zu werden, daß Shakespeare, als er zuerst nach London kam, als ungebildeter Provinzler galt („mit etwas Latein und noch weniger Griechisch") und den Spott seiner gebildeteren Kollegen über sich ergehen lassen mußte, denen Wissen und feine Manieren mehr bedeuteten als Genie. In seinem ersten unabhängigen Stück antwortete er den Spöttern mit Spott.

Aber seine Verachtung des Studiums entsprach nicht seinem wirklichen Gefühl; und aus angeborener Loyalität der tieferen Wahrheit gegenüber ließ er Biron zum Schluß seinen eigenen Behauptungen in einer Art und Weise widersprechen, die mir ganz bezaubernd scheint, wenn sie auch gewiß höchst undramatisch ist:

> Und sprach ich schon für Ungelahrtheit mehr,
> Als für den Engel Weisheit Ihr könnt sagen . . .

Diese Erklärung ist undramatisch, weil sie im Widerspruch mit der Ausführlichkeit und dem Eifer steht, mit dem Biron seine Verachtung des Buchwissens vertritt. Aber hier finden wir ohne Zweifel den wirklichen Shakespeare, der als Jüngling von dem „Engel Weisheit" spricht, wie er in „Cymbelin", zwanzig Jahre später, die Ehrfurcht den Engel dieser Welt nennt.

Wenn wir uns mit seinem Leben beschäftigen, werden wir sehen, daß Shakespeare, der schon als Jüngling in den Lebenskampf gestellt wurde und sich seinen eigenen Weg im Leben bahnen mußte, begreiflicherweise eine höhere Meinung von Büchern und Buchwissen hatte als Goethe, der von Jugend auf damit zu tun gehabt hatte und das Leben nur als Amateur kannte:

> Einen Blick ins Buch hinein und zwei ins Leben,
> Das muß die rechte Form dem Geiste geben.

Shakespeare würde ohne Zweifel zwei Blicke ins Buch und einen ins Leben geworfen haben, wenn er die Wahl gehabt hätte. Aber vielleicht hatte Goethe recht mit seiner Warnung, daß das Leben für den Künstler viel wertvoller ist als jede seiner Umschreibungen.

Um zu unserem Thema zurückzukehren: Biron gehört nicht zu den gelungensten Selbstbildnissen Shakespeares. Die Zeichnung ist, wie von einem ersten Versuch nicht anders zu erwarten, manchmal zu genau, manchmal zu oberflächlich. Wenn Biron vom Studium spricht, enthüllt er persönliche Gefühle, die, wie wir gesehen haben, an eine bestimmte Zeit gebunden waren.

Wenn er jedoch über Boyet spricht, redet er nur, um „sein selbsteigenes Mundgetöse" zu hören. — Er ist jedoch immer witzig und impulsiv, der „schnelle Biron", wie die Prinzessin ihn nennt, ein Edelmann mit den entzückendsten Manieren, unvergleichlich geschickt, leicht und witzig in seiner Rede, alles Eigenschaften, die später in Mercutio und Gratiano aufblühen. Die Fehler der Darstellung entspringen offenbar der Unerfahrenheit. Shakespeare war noch zu jung und scheu, um seine Hauptzüge gründlich herauszuarbeiten, und es wird Rosaline überlassen, Biron so zu malen, wie Shakespeare zweifellos erscheinen wollte:

Mit einem frohern Mann,
Doch in den Schranken frohen Muts, der ziemt,
Verbracht' ich nie ein Stündchen des Gesprächs.
Sein Aug' erzeugt stets Anlaß seinem Witz;
Denn jeder Gegenstand, den jenes trifft,
Verwandelt der in frohgelaunten Spaß,
Den seine Zung' als Sinndolmetscherin
Hüllt in so passend anmutsvolles Wort,
Daß selbst das Alter aufhorcht seiner Mär'
Und jüngre Hörer sind in Wonn' entzückt,
So süß ist seine Red' und wechselreich.

Jeder Strich dieses Selbstbildnisses verdient Beachtung: es ist die erste Photographie unseres Dichters, die wir besitzen — eine Photographie, die aus der ersten Zeit seiner Reife stammt. Wir kennen Shakespeares Witz, wir kennen seinen Frohsinn, und aus Jonsons Berichten können wir entnehmen, daß seine Rede süß und wechselreich war, um Jugend und Alter zu entzücken. Aber es freut uns, es hier mit seinen eigenen Worten zu hören, daß er sich für den besten Causeur der Welt hielt. Doch ebenso, wie das Stück am Schluß von Hofmachen und Liebeswerben zu Todesgedanken und „weltohnendlichen Verträgen" abschwenkt, so ist auch Birons Frohsinn nur der Überschwang der Jugend, und die Liebe bringt in ihm Shakespeares charakteristische Melancholie zum Vorschein:

Beim Himmel, ich liebe, und das lehrt mich reimen und schwermütig sein!

Immer wieder, in seiner Entschuldigung vor Rosaline und in seinem Appell an das „schlichte Wort" am Ende des Stückes, zeigt er eine tiefe, grundlegende Ernsthaftigkeit. Die Seele des leichten, redseligen, fröhlichen Biron ist seine Liebe für die Schönheit der Frauen und der Worte, und obwohl er die „taftnen Phrasen" verdammt, zeigt er seine Vorliebe für der „seidnen Wörtchen Fleiß" in der Form selbst der Verdammung.

Selbstverständlich wissen alle Kenner Shakespeares, daß der tiefere Ernst der letzten beiden Akte der „Verlorenen Liebesmüh'" und die häufigere Anwendung des Blankverses an Stelle des Reimes auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß Shakespeare das Stück im Jahre 1597, ungefähr acht oder neun Jahre, nachdem er es geschrieben hatte, von neuem bearbeitete. Es müssen jedem die Wiederholungen in Birons langer Rede am Ende des vierten Aktes aufgefallen sein, die das ursprüngliche Kleid und die spätere schöne Stickerei zeigen. Da ich auf diese Revision noch aus anderen Gründen zurückgreifen werde, begnüge ich mich hier mit der Feststellung, daß es hauptsächlich die Reden Birons waren, die Shakespeare in der zweiten Fassung verbesserte.

Dr. Brandes, oder eigentlich Coleridge, sagt uns, daß wir in Biron und seiner Rosaline die erste zögernde Skizze des Meisterwerkes von Benedikt und Beatrice aus „Viel Lärm um nichts" haben. Aber hier geht, glaube ich, Coleridge zu weit. So unfertig auch Biron in der Gestaltung ist, stellt er doch Shakespeare in seiner frühen Jugend dar, während bei Benedikt die Ähnlichkeit keineswegs so klar ist. Benedikt ist eigentlich nur eine wunderbare Bühnensilhouette, die durch die Persönlichkeit des Schauspielers erst ihr Leben bekommt. Andrerseits ist Beatrice eine Frau von ganz ausgesprochenem Typus, während Rosaline seitenlanger Erklärungen bedarf, aber dies fiel Coleridge nicht im mindesten auf. Eine gewisse Situationsähnlichkeit eher als die Ähnlichkeit der Charaktere hat Coleridge in diesem Falle

irregeführt. Boyet scherzt mit Maria und Rosaline auf dieselbe Weise, wie es Biron tut und später Benedikt mit Beatrice. Diese ganzen Szenen zeigen jedoch nur, wie intensiv der junge Shakespeare das Wortgefecht liebte, ein Gefecht von jener andeutungsvollen Betonung, die sich immer bei den Fechtern verschiedenen Geschlechtes einstellt.

Es scheint fast vollkommen sicher, daß „Verlorene Liebesmüh'" von Shakespeare allein sowohl frei erfunden wie geschrieben worden ist. Es wurde bis jetzt noch kein Stück oder keine Geschichte entdeckt, die ihm in diesem Falle als Vorbild gedient haben könnte. Zum ersten und wahrscheinlich letzten Male scheint er das ganze Drama seiner Einbildungskraft entnommen zu haben, und das Ergebnis ist, vom dramatischen Standpunkt aus gesehen, kein glückliches. Die „Verlorene Liebesmüh'" ist das schwächste seiner Stücke. Es wird kaum je aufgeführt, denn es ist in der Tat unaufführbar. Diese Tatsache bestätigt den bereits entwickelten Standpunkt, daß Shakespeare kein guter Dramatiker war und wenig oder gar kein Interesse für die äußeren Vorgänge seiner Dramen besaß. Er pflegt die Handlung und den dramatischen Knoten, die von den gewöhnlichen Dramatikern sehr sorgfältig ausgearbeitet und von den Kritikern und Zuschauern so hoch gewertet werden, zu entleihen, als hätte er die Schwäche seines ersten Versuchs erkannt; und wenn er sich selbst daran wagt, ein Stück zu konstruieren, so hat es keine Handlung, keine Fabel, ist eigentlich nur eine lose Reihenfolge phantastischer Begebenheiten, die Gelegenheit zu leichtem Liebesspiel und witzigen Gesprächen bieten. Selbst in der Gruppierung der Charaktere und Gestalten ist die Konstruktion seiner früheren Stücke unbeholfen und mechanisch. In der „Verlorenen Liebesmüh'" wird der König mit seinen drei Hofleuten der Prinzessin und ihren drei Damen gegenübergestellt; in den „Beiden Veronesern" steht der treue Valentin dem unbeständigen Proteus gegenüber, und beide haben einen komischen Diener. Und auch später, wenn seine Stücke, von

diesem Standpunkt aus gesehen, nicht fabriziert, sondern gewachsen sind und die wundervolle Unregelmäßigkeit des Lebens annehmen, werden die äußeren Vorgänge noch immer vernachlässigt. Weder der Dichter noch der Philosoph in Shakespeare empfanden etwas von dem kindlichen Interesse an einer Geschichte. Er wählte seine Fabeln um der Gestalten und der poetischen Möglichkeiten willen, und es kümmerte ihn nur wenig, ob sie bühnenmäßig wirksam waren. Selbst der „Lear" hat kaum mehr Handlung als die „Verlorene Liebesmüh'".

Es ist wahrscheinlich, daß die „Komödie der Irrungen" der „Verlorenen Liebesmüh'" dicht auf dem Fuße folgte. Sie gehört demselben Zeitraum an, hat noch weniger Prosazeilen als die „Verlorene Liebesmüh'", doch ist andrerseits die Intrige geschickter geschürzt, und das ganze Stück zeigt eine reifere Kenntnis der Bühnentechnik. Vielleicht ist wegen der interessanteren Handlung die Charakterzeichnung noch schwächer als in der früheren Komödie. In der Tat kann man sie kaum Charakterzeichnung nennen. Shakespeare spricht durch diese oder jene Maske, sobald ihn die Gelegenheit dazu reizt; und wenn die Frauen scharf und grell differenziert werden, so geschieht es, weil Shakespeare, wie ich später zeigen werde, seine eigene Frau in Adriana darstellte, von der er eine ganz bestimmte, wenn auch keine allzu gute Meinung hatte. Trotzdem verlangt jede auch noch so leise Charaktereigenheit besondere Beachtung, denn in diesem frühen Werke ist Shakespeare gezwungen, auf seine persönliche Erfahrung zurückzugreifen und von seinem eigenen Leben und seinen eigenen Gefühlen zu erzählen, da ihm keine andern Kenntnisse zur Verfügung standen. Jedes Wort in diesen ersten Komödien ist daher für den bedeutungsvoll, der die Geschichte seiner Jugend erfahren und die Idiosynkrasien seiner Wesensart ergründen möchte. Wenn Aegeon in den ersten Szenen dem Herzog von dem Schiffbruch erzählt, in dem er von seiner Frau und seinen Kindern getrennt wurde, erklärt er, daß er selbst „den nahen Tod freudig umarmt hätte". Es wird uns keine

Erklärung für diese außerordentliche Verachtung des Lebens gegeben. Es war „das stete Jammern seiner Frau", der „lieben Knaben ängstlich Schrein", die ihn zwangen, seine ganzen Kräfte anzuspannen. Aber in Gefahr pflegen die Frauen nicht ununterbrochen zu jammern, noch ist das ängstliche Schreien der lieben Knaben ein eigentlicher Zug des Schiffbruches. Ich finde hier einen kleinen Ausschnitt aus Shakespeares frühem Eheleben in Stratford — eine Blitzlichtaufnahme aus der Erinnerung. Aegeon endet seine Erzählung mit den Worten, daß sein Leben nur erhalten wurde:

Um meines Unglücks Trauermär' zu melden . . .

— die einen an ähnliche Worte Richards II. erinnern. Diese persönliche, melancholische Note klingt hier falsch und gezwungen, denn Aegeon lebt sicher in der Hoffnung, seine Frau und sein Kind zu finden, und nicht nur, um von seinem Unglück zu erzählen. Aegeon ist offensichtlich nur ein Atemzug Shakespeares und nicht mehr als ein Atemzug, denn er erscheint erst wieder, als das Stück eigentlich zu Ende ist. Tiefgrübelnde Melancholie war Shakespeare schon in frühester Jugend vertraut.

Wie in der „Verlorenen Liebesmüh'", wo Shakespeare erst durch den Mund des Königs und dann, ausführlicher, durch Biron spricht, finden wir ihn auch hier erst in Aegeon und dann ausführlicher im Helden Antipholus von Syrakus. Antipholus wird eingeführt als eben von Ephesus angekommen, und Shakespeare denkt offensichtlich an seine ersten Tage in London, wenn er ihm die folgenden Worte in den Mund legt:

In einer Stund' ist Mittagessens Zeit;
Bis dahin will ich mir das Volk betrachten,
Den Käufern zusehn *(peruse the traders)*, die Paläste merken
Und dann in meinem Gasthof schlafen gehn,
Weil ich ermüdet bin vom weiten Reisen.

Obwohl steif und ermüdet von der weiten Reise, ist er zu jung und ungeduldig, um zu ruhen. Er will alles sehen — selbst „peruse the traders" — wie die Buchmetapher immer bei Shakespeare

wiederkehrt! —, bevor er ißt und schläft. Die vollkommen überflüssige letzte Zeile mit ihrer pathetischen Beschreibung: „for with long travel I am stiff and weary", unterstützt meine Ansicht, daß Shakespeare uns hier seine eigenen Gefühle bei seiner Ankunft in London erzählt. In der zweiten Szene des dritten Aktes schickt Antipholus seinen Diener zum Hafen:

Und bläst vom Ufer nur der Wind,
Weil ich in dieser Stadt nicht übernacht',
Geht heut ein Schiff noch ab . . .

Aus der Tatsache, daß Shakespeare sich vorstellt, Antipholus würde Ephesus auf dem Seewege verlassen, ist ersichtlich, daß er sich ihn auch als zu Schiff in Ephesus ankommend dachte. Wenn aber Shakespeare uns über seine Eindrücke bei seiner Ankunft in London erzählt, erinnert er sich an seine eigenen Wünsche und seine eigenen Gefühle; er war steif und müde an diesem ersten Tage, weil er lange nach London fuhr oder, noch wahrscheinlicher, ging. Man wird nicht steif und müde an Bord eines Schiffes. Dies ist ein anderer Ausschnitt aus der Frühzeit Shakespeares und seiner Ankunft in London, den man nicht gern missen möchte. Und es ist sicherlich der im Dorfe erzogene Jüngling aus Stratford, der seine Angst vor den Städtern mit folgenden Worten schildert:

Man sagt, die Stadt sei voll Betrügereien,
Behenden Gauklern, die das Auge blenden,
Nächtlichen Zaubrern, die den Sinn verstören,
Mordsücht'gen Hexen, die den Leib entstellen,
Verlarvten Gaunern, schwatzenden Quacksalbern
Und von Freigeistern aller Art und Zucht.
. . . . . .
Ich fürchte sehr, mein Geld besorgt' ich schlecht.

Dieser Antipholus ist höchst mitteilsam und redselig. Ohne gefragt zu werden, erzählt er über seinen Diener:

Ein treuer Bursch, mein Herr, der mir schon oft,
Wenn ich verstimmt durch Schwermut oder Kummer,
Den Sinn erleichtert hat mit munterm Scherz.

Und als ob dies nicht bezeichnend genug wäre für sein eigentümlich versonnenes Temperament, erzählt er dem Kaufmann:

> . . . Ich schlendre dann allein
> Und wandre auf und ab, die Stadt zu sehn.

Und als ihn der Kaufmann verläßt und ihn „seinem besten Wohlsein empfiehlt", monologisiert er in seiner grüblerischen Stimmung:

> Wer meinem besten Wohlsein mich empfiehlt,
> Der wünscht mir, was ich nie erreichen kann.
> . . . . . .
> So ich, indem ich Mutter such' und Bruder,
> Verschwind' ich Armer selbst auf ihrer Spur.

Man muß bekennen, daß es eine höchst merkwürdige Art und Weise ist, jemand zu suchen. Aber es entspricht durchaus Shakespeares versonnenem, melancholischem, geistig gerichtetem Temperament. Aus diesen Worten, in denen er sich selbst bedauert und die Mutter erwähnt, glaube ich ein Echo von Shakespeares Trauer beim Abschied von seiner Mutter zu hören.

Dieser Antipholus, obwohl sehr frei und offen, hat doch ein Maß von innerer Würde; das sehen wir in der zweiten Szene des zweiten Akts, wenn er über seinen Diener spricht, von dem er sich gehänselt glaubt:

> Weil ich wohl manchmal in Vertraulichkeit
> Als meinen Narrn dich brauch' und mit dir schwatze,
> Wird frech dein Scherz, der Freundlichkeit vertrauend,
> Und stört durch Marktgeschwätz die ernsten Stunden.
> Die muntre Mücke tanz' im Strahl der Sonne,
> Doch kriech' in Ritzen, wenn der Glanz sich birgt.

Dieses Selbstgefühl scheint hier etwas übertrieben, ist jedoch letzten Endes nur natürlich. Die ganze Szene stammt aus Shakespeares Erfahrung. Der Mann, der mit seinem Diener vertraulich schwatzt und scherzt, muß ihn von Zeit zu Zeit scharf anfassen. Antipholus nimmt mit seinem Diener ein Wortgefecht auf — eine Übung, die Shakespeare anscheinend sehr liebte.

Aber erst nachdem Antipholus sich in Luciana verliebt, erscheint uns Shakespeare in seiner natürlichen Gestalt als Liebhaber. Luciana hat ihm eben Vorwürfe gemacht, weil er ihre Schwester Adriana nicht liebt, für deren Mann sie ihn hält, und Antipholus antwortet ihr:

Holdselig Kind, dein Nam' ist unbekannt mir,
Noch ahnd' ich, wer dir meinen je genannt;
Du scheinst des Himmels Heiligen verwandt mir,
An Gnad' und Reiz, an Schönheit und Verstand.
Lehr' mich, Geliebte, prüfen, denken, sprechen;
Entfalte meinen irdisch groben Sinnen,
Wie mag ich wahnumstrickt, betört von Schwächen,
Den Inhalt deines dunkeln Worts gewinnen?

Er erklärt ihr, daß er sie liebt und nicht ihre Schwester:

Laß ab, Sirene, mich mit süßen Liedern
In deiner Schwester Tränenflut zu locken.
Singst du für dich, wird trunkne Lieb' erwidern!
Breit' auf die Silberflut die goldnen Locken,
Zu holdem Lager will ich mich vertraun . . . . . .
. . . . . .
Du bist es selbst, des Herzens bester Teil,
Aug' meines Augs, der Seele Seelenheil . . .

Und als wäre es damit nicht genug, fährt er fort:

Des Lebens Inhalt, Hoffnung, Glück und Wonne,
Mein irdisch Heil und meines Himmels Sonne!

Die Wortspiele waren damals Mode, aber trotz der gezierten Worte zeigt sein Hofmachen eine gewisse Schläue der Erfahrung und hat noch überdies den Tonfall echten Gefühls. Welch eine Freude hat Shakespeare an dem Liebeswerben! Es erinnert einen an die ersten Flötentöne einer Nachtigall im Frühjahr: immer wieder versucht sie dieselben Noten, in köstlicher Wiederholung, bis sie ihrer Musik Meister wird und die Hecken in verzaubertes Schweigen bannt. Und so singt Shakespeare immer wieder sein Liebeslied, bis wir in „Romeo und Julia" die hellen Töne der Leidenschaft und die Triller der Freude in Vollendung vernehmen;

aber die Stimme ist dieselbe, die wir schon vorher in „Venus und Adonis" und der „Komödie der Irrungen" gehört hatten.

Die andren Auftritte mit Antipholus sind ohne Bedeutung. Er füllt bloß seine Rolle aus, bis er in der letzten Szene Luciana versichert, daß er seine Liebesbeteuerungen gutmachen wolle; aber soweit er überhaupt greifbare Grundzüge oder eine besondere Individualität besitzt, ist er der junge Shakespeare selbst, mit den Erfahrungen des jungen Dichters.

Jetzt noch ein oder zwei Worte über Adriana. Shakespeare macht aus ihr ein eifersüchtiges, zänkisches, tobendes Weib, das den Mann wegen seiner Schuld einsperren lassen will, dann aber doch Geld gibt, um ihn auszulösen. Die Handlung der Komödie wäre besser unterstrichen worden, wenn Adriana als eine liebende Frau geschildert wäre, die ihre unbequeme Zuneigung an den falschen wie den treuen Gatten verschwendet. Warum malt denn Shakespeare dieses unangenehme, keifende Weib?

Schon bei ihrem Erscheinen in der ersten Szene des zweiten Akts wird Adriana in ihrer ganzen Ungeduld und Eifersucht skizziert. Sie will wissen, warum ihr Gatte größere Freiheit haben soll, und erklärt, daß man nur Esel so bequem und leicht zäumt. Dann will sie den Diener schlagen. In den ersten fünf Minuten ist sie lebenswahr geschildert, und Shakespeare vertieft und wiederholt später einfach nur dieselben Pinselstriche. Es scheint, als ob er nicht mehr von ihr wüßte oder nichts anderes an ihr schildern wollte als ihre Eifersucht und ihr Keifen, ihre Ungeduld und ihre Unbeherrschtheit. Wir hatten schon mehr als einmal Gelegenheit, zu bemerken, daß, wenn Shakespeare die Züge auf diese Weise wiederholt, er sie dem Leben, der Erinnerung und nicht der Einbildungskraft entnimmt. Außerdem zeigt er uns in diesem Falle sofort, daß er von seiner eigenen Frau spricht, denn sie verteidigt sich gegen den Vorwurf des Alters, den niemand gegen sie erhebt, und es ist allgemein bekannt, daß Shakespeares Frau um acht Jahre älter war als er:

Er wird gewiß sein Liebchen unterhalten,
Indes ich hier mit meinem Lächeln geize.
Nahm schon das Alter aller Anmut Reize
Von meiner Wange? Sein dann ist die Schuld! . . .
. . . Wenn meine Reize schwinden,
Er will es so: von ihm ein Sonnenblick
Brächt' alle vor'ge Anmut mir zurück.
Doch er, der wilde Hirsch, rennt aus den Pfählen
(Mein ist er satt), sich auswärts Kost zu stehlen.

Es ist eine pathetische Klage; aber Luciana wird nicht davon berührt. Sie ruft aus:

Selbstqual der Eifersucht! Hör' auf zu klagen!

In der zweiten Szene dieses zweiten Akts fährt Adriana auf dieselbe Art zu keifen fort.

In der zweiten Szene des dritten Akts sagt der Held, Antipholus von Syrakus, über Adriana ein paar Worte, die ich höchst bedeutungsvoll finde:

Die hier Gemahl mich nannte, schafft mir Graun,
Als Frau zu denken . . .!

Die Komödie selbst bietet keine Ursache für so scharfe Worte. Die meisten Männer wären belustigt oder geschmeichelt durch die Nachstellungen Adrianas. Ich glaube Shakespeares Stimme in diesen unnötigen, allzu sehr unterstrichenen Worten zu hören: „even my soul doth for a wife abhor."

Im fünften Akt wird Adriana zu der Äbtissin gebracht und von ihr als eine eifersüchtige Zänkerin erkannt. Shakespeare gibt sich nicht zufrieden, bis von seiten ihres eignen Geschlechts ein überlegenes und unparteiisches Urteil über sie gefällt wird. Adriana gibt zu, daß sie ihren Gatten zu Hause und in Gesellschaft beschimpft hat. Die Äbtissin erwidert:

Und deshalb fiel der Mann in Wahnsinn.

Und sie fügt hinzu:

Das gift'ge Schrein der eifersücht'gen Frau
Wirkt tödlicher als tollen Hundes Zahn.

Wieder ein überflüssig pathetisches Urteil. Aber Adriana will den Vorwurf nicht gelten lassen. Sie will ihren Mann um jeden Preis zurückhaben. Die ganze Szene enthüllt den Komplex persönlicher Gefühle. Adriana ist das Bild, das Shakespeare uns von seiner Frau geben wollte.

Die sachverständigen Kommentatoren haben sich anscheinend verschworen, uns so wenig wie möglich über „Die beiden Veroneser" zu sagen. Keiner von ihnen identifiziert den Helden Valentin mit Shakespeare selbst, obwohl alle Biron mit ihm identifizierten, und doch ist Valentin, wie wir sehen werden, ein viel besseres Porträt des Meisters als Biron. Die seltsame Blindheit der Kritiker ist offensichtlich auf die Tatsache zurückzuführen, daß Coleridge „Die beiden Veroneser" kaum erwähnt hat und sie daher nicht in der Lage waren, seine Ansicht papageienmäßig nachzuplappern.

„Die beiden Veroneser" sind offensichtlich später als die „Verlorene Liebesmüh'" entstanden. Sie sind mehr in Blankversen als in Reimen geschrieben und sind auch in der Charakterzeichnung überlegen. So trägt Julia zum Beispiel ganz individuelle Züge und lebt vor unseren Augen in ihrer Liebe und ihrer Eifersucht; ihre Gespräche mit ihrer Dienerin Lucetta sind dem Leben entnommen. Sie sind die erste Skizze der köstlichen Gespräche zwischen Portia und Nerissa und bedeuten einen ungeheuren Fortschritt seit den Worttändeleien der Prinzessin und ihrer Damen in der „Verlorenen Liebesmüh'", wo eine Differenzierung der Charaktere nicht einmal versucht wurde. Es scheint mir auch zweifellos, daß „Die beiden Veroneser" jünger sind als die „Komödie der Irrungen", und ebenso unzweifelhaft steht es bei mir fest, daß sie älter sind als der „Sommernachtstraum", trotz Dr. Furnivals Zeitbestimmung.

Die ersten drei Komödien „Verlorene Liebesmüh'", „Die Komödie der Irrungen" und „Die beiden Veroneser" sind beachtenswert um des Lichtes willen, das sie auf Shakespeares Frühzeit werfen.

In den „Beiden Veronesern" begeht Shakespeare dieselben jugendlichen Fehler in der Gestaltung, die wir bereits in der „Verlorenen Liebesmüh'" bemerkt hatten, Fehler, die darauf hinweisen, daß er an sich selbst und seine eigenen Lebensumstände dachte. Zu Anfang des Stückes ist der einzige Unterschied zwischen Proteus und Valentin, daß der eine verliebt ist und der andere unbeschwerten Herzens seine Heimat verläßt, um nach Mailand zu gehen. In dieser ersten Szene spricht Shakespeare offen durch Proteus und Valentin, ebenso wie er durch den König und Biron in der ersten Szene der „Verlorenen Liebesmüh'" und durch Aegeon und Antipholus von Syrakus in der „Komödie der Irrungen" sprach. Aber während die Umstände in der frühesten Komödie rein phantastisch und erfunden sind, ist die Situation in den „Beiden Veronesern" meiner Ansicht nach der eigenen Erfahrung des Dichters entnommen. In dem Dialog zwischen Valentin und Proteus meine ich Shakespeare zu hören, wie er sich selbst überzeugt, daß er Stratford verlassen müsse. Einige Leser mögen diese Annahme als weit hergeholt betrachten, aber sie wird um so plausibler erscheinen, je genauer man den Dialog betrachtet. Valentin beginnt die Auseinandersetzung mit folgenden Worten:

Wer stets zu Haus bleibt, hat nur Witz fürs Haus.

Er will die „Wunder fremder Länder" beschauen, „anstatt daheim, im dumpfen Traum, die Jugend in zierberaubter Muße zu vernutzen". Aber all diese Gründe sind so seltsam wie überflüssig. Die Zuhörer brauchen nicht erst überzeugt zu werden, daß ein junger Mensch sich die Welt besehen will und an den Hof gehen möchte. Shakespeares leicht aufbrausende Art liegt in diesen Zeilen, und die Überflüssigkeit der ganzen Auseinandersetzung zeigt, daß wir es hier mit einer persönlichen Beichte zu tun haben. Valentin verspottet dann die Liebe, weil es die Liebe war, die Shakespeare so lange in Stratford hielt, und als Proteus sie verteidigt, erwidert er:

So wandl' auch jungen, zarten Sinn die Liebe
In Torheit; daß vergiftet wird die Knospe,
Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht.

Hier haben wir die Beichte Shakespeares, daß seine Ehe ein Fehlschlag war, nicht nur infolge der irrsinnigen Eifersucht und der unbeherrschten Art seiner Frau, wie wir sie aus der „Komödie der Irrungen" erkennen müßten, sondern auch, weil die Liebe, die ihn ans Haus fesselte, den regen Geist des Künstlers abzustumpfen und einzukerkern drohte. In der letzten köstlichen Zeile finde ich nicht nur die Musik der Stimme Shakespeares, sondern auch eine der Ursachen — vielleicht die wichtigste, weil die allerhöchste —, die ihn aus Stratford nach London trieben. Und wie „die künft'gen Hoffnungen" waren, sagt er uns in der ersten Zeile der „Verlorenen Liebesmüh'". Der König beginnt das Stück mit folgenden Worten:

Der Ruhm, dem nachjagt jeder Lebende ...

Nun jagen nicht alle Menschen dem Ruhme nach. Es war Shakespeare, der fühlte, daß der Ruhm das Leben weitet und uns „zu Erben macht der Ewigkeit". Es war der junge Shakespeare, der den Ruhm so leidenschaftlich herbeisehnte, daß er bei allen Menschen dieselbe unsterbliche Sehnsucht vermutete, die Sehnsucht, die bei ihm ein Vorbote der Erfüllung war, wie sie es auch gewöhnlich ist. Wenn man glaubt, daß ich hier etwas hineingeheimnissen will, braucht man sich nur daran zu erinnern, daß auch Proteus uns sagt, Valentin jage der Ehre nach.

Wenn Proteus die Liebe verteidigt, höre ich Shakespeare ebenso klar sprechen wie in Valentins Angriffen:

Doch liest man, so wie in der zartsten Knospe
Die Raupe nagend wohnt, so nagend wohne
Die Liebe in dem allerfeinsten Sinn.

Shakespeare konnte nicht der Leidenschaft untreu werden, von der er instinktiv fühlte, daß sie auf irgendeine Weise die

notwendige Ergänzung seines wunderbaren Intellekts war. Wir müssen die zusammenfassenden Worte Proteus' nach dem Abschied von Valentin als die andere Hälfte der Beichte Shakespeares ansehen:

> Er jagt der Ehre nach und ich der Liebe:
> Läßt Freund', um ihrer würdiger zu werden;
> Mich, Freund' und alles lass' ich für die Liebe.
> Du, süße Julia, du hast mich verwandelt;
> Verhaßt ist Wissenschaft, die Zeit verlier' ich,
> Trotz biet' ich gutem Rat, die Welt nichts achtend,
> Krank ist mein trüber Sinn, in Leid verschmachtend.

Der junge Shakespeare jagte ebenso stark der Liebe wie der Ehre nach, und diese Zeilen beweisen, daß er sich dessen voll bewußt war, welch ein Hemmnis seine törichte Heirat für ihn bedeutete. Daß dies alles auf Shakespeare zutrifft, ist aus der Tatsache ersichtlich, daß es vollkommen unzutreffend für den Charakter des Proteus ist. Proteus soll hier in der ersten Regung der Leidenschaft sprechen, bevor er noch Julia gewonnen hat, bevor er weiß, daß sie ihn liebt. Wie wenig entsprechen diese Worte seiner Stimmung! Ist es nicht eher die Beichte Shakespeares, der klar erkennt, was für ihn die zwei verschwendeten Jahre seines Ehelebens in Stratford bedeuteten? Es war der Ehrgeiz – die Sucht nach Ruhm und neuer Liebe –, die den müden und unbefriedigten Shakespeare aus Anne Hathaways Armen nach London trieb.

Wenn der Vater dem Proteus am nächsten Tage befiehlt, an den Hof zu gehen, beginnt dieser, statt empört zu sein oder sich gegen die Tyrannei zu wehren, auf die bei Shakespeare übliche Weise zu verallgemeinern, wie es Romeo und Orsino tun:

> Oh, daß der Liebe Frühling, immer wechselnd,
> Gleich des Apriltags Herrlichkeit uns funkelt...

Meine Ansicht, daß dieses Stück von Shakespeares eigenen Erfahrungen handelt, stützt sich außerdem auf die seltsame Veränderung, die in Valentin vor sich geht. Im ersten Akt

verachtet Valentin die Liebe. Er zieht es vor, zu reisen und Ehre zu gewinnen. Aber sobald er Mailand erreicht und Sylvia sieht, verliebt er sich noch verzweifelter als Proteus. Aus welchem Grunde ließ ihn daher Shakespeare im ersten Akt so eifrig gegen Liebe sprechen? Man kann behaupten, daß er die beiden Gestalten im ersten Akt einander entgegensetzen wollte; aber er bringt die Unterschiede ihrer Ansichten über Liebe im ersten Akt scheinbar nur heraus, um im zweiten Akt den von ihm selbst geschaffenen Gegensatz zu verwischen. Außerdem — und dies ist das entscheidende — höhnt Valentin im ersten Akt über Liebe wie einer, der der Liebe Tiefen kennt:

> .... zu lieben,
> Wo Hohn mit Gram erkauft wird, Sprödesehn
> Mit Herzensseufzern, ein Moment der Lust
> Mit zwanzig wachen, müden, langen Nächten.

Der Mann, der so spricht, ist nicht ein Mensch, der die Liebe verachtet und ihr die Ehre vorzieht, sondern einer, der sich in restloser Hingabe der Leidenschaft überließ. Solche leisen Widersprüche und Ungereimtheiten in der Darstellung, an sich höchst unwichtig, sind jedoch von meinem Standpunkt aus bedeutungsvoll. Denn wo Shakespeare bei der Charakterzeichnung Fehler begeht, geschieht es in neun von zehn Fällen dadurch, daß er seine eigene Persönlichkeit oder seine persönliche Erfahrung hineinspielen läßt, und keineswegs durch Nachlässigkeit, viel weniger noch durch künstlerisches Unvermögen. Seine Fehler werfen daher fast immer ein Licht auf sein Wesen oder seine Lebensgeschichte. Von Anfang an ist Valentin, wie Shakespeare selbst, ein geborener Liebhaber.

Sobald er gar die Hauptstadt erreicht hat und sich verliebt, gehört ihm die ganze Zuneigung Shakespeares. Er findet Sylvias Handschuh und ruft aus:

> O süßer Schmuck, der Köstliches hüllt ein!

eine Äußerung, die uns an Romeo erinnert, wenn er von Julias Handschuh spricht. Wie andre Männer auch, hat Shakespeare

das Leben erst allmählich kennengelernt, und in seiner Jugend zwang ihn der Mangel an Erfahrung zur Wiederholung mancher Effekte.

Wenn Valentin seinen Freund Proteus dem Herzog gegenüber lobt, finden wir einen charakteristischen Zug Shakespeares. Valentin sagt:

> Er ist an Jahren jung, alt an Erfahrung;
> Sein Haupt zeigt Jugend, doch sein Wissen Reife.

Im „Kaufmann von Venedig" preist Bellario, der Gelehrte aus Padua, Portia mit ähnlichen Worten:

> Denn ich kannte noch niemals einen so jungen Körper mit einem so alten Kopf.

Aber erst als Valentin seine Liebe beichtet, hören wir ganz klar die Stimme Shakespeares:

> Ja, Proteus, doch dies Leben ist verwandelt:
> Gebüßt hab' ich, weil ich verschmäht die Liebe;
> . . . . . .
> Denn, um der Liebe Hohn an mir zu rächen,
> Nahm sie den Schlaf von unterworfnen Augen,
> Daß sie des eignen Herzens Gram bewachen.
> O Liebster, Amor ist ein mächt'ger Fürst . . .

und so weiter.

Jedes Wort in dieser Beichte ist charakteristisch für den Dichter, und hauptsächlich die Tatsache, daß seine Schlaflosigkeit der Liebe entspringt. Valentin beginnt dann ein leidenschaftliches Lob Sylvias und endet mit den Worten: „So einzig ist sie!", die uns an den Ausdruck „She is all the beauty extant" in „The Two Noble Kinsmen" erinnern. Valentin, der Liebhaber, hat dieselbe Ähnlichkeit mit Romeo wie eine Skizze mit dem fertigen Gemälde. Als er verbannt wird, ruft er aus:

> Und warum Tod nicht eh'r als Qual des Lebens?
> Zu sterben, ist von mir verbannt zu sein,
> Und Sylvia ist ich selbst: verbannt von ihr,
> Ist selbst von selbst; o tödliche Verbannung!

Ist Licht noch Licht, wenn ich nicht Sylvia sehe?
Ist Lust noch Lust, wo Sylvia nicht zugegen?
Und war sie's nicht, dacht' ich sie mir zugegen,
Entzückt vom Schattenbild der Göttlichkeit.
Nur wenn ich in der Nacht bei Sylvia bin,
Singt meinem Ohr Musik die Nachtigall . . .

und so weiter. Ich könnte diese Worte mit dem vergleichen, was Romeo über seine Verbannung sagt, und vielleicht aus dieser wiederkehrenden Behandlung des Themas schließen, daß Shakespeare in Stratford irgendeine dunkle Schönheit verließ, die Anne Hathaway guten Grund zur Eifersucht gegeben haben mag. Man darf hierbei nicht vergessen, daß Dryasdust uns berichtet, Shakespeare sei mit einem andern Mädchen verlobt gewesen, als Anne Hathaways Angehörige ihn zwangen, ihre Verwandte zu heiraten.

Einen Augenblick später braucht der Liebhaber Valentin dieselben Worte, die wir als so charakteristisch im Munde des Liebhabers Orsino in „Was ihr wollt" empfunden haben.

Von diesen Schmerzen hab' ich schon gezehrt,
Das Übermaß wird jetzt mich übersätt'gen.

Valentin zeigt uns in der Tat die Grundzüge fast aller späteren Shakespearischen Liebhaber, und das scheint mir deshalb interessant, weil es beweist, daß alle Eigenschaften, die sich später in verschiedenen Charakteren differenzierten, schon in dem Jüngling vorhanden waren. Sein Rat an den Herzog, der vorgibt, verliebt zu sein, ist zu reif, zu verächtlich wahr, um im Einklang mit dem Charakter eines solchen Anbeters der Liebe wie Valentin zu sein. Er hat die Reife der Erfahrung und die Weisheit eines Lebemannes, und die letzten Zeilen weisen auf Benedikt hin:

Lobt, schmeichelt, preist, vergöttert ihre Gaben;
Auch schwarz, laßt sie ein Engelsantlitz haben:
Der Mann, der eine Zung' hat, ist kein Mann,
Wenn er durch sie kein Weib gewinnen kann.

Aber dies ist nur ein unwillkürliches Aperçu Valentins, wie ja auch Benedikt nur eine intellektuelle Laune Shakespeares ist. Und hier wird Valentin in Gegensatz zu Proteus gebracht, der dem Thurio einen etwas anderen Rat gibt, einen Rat, der noch charakteristischer für Shakespeare ist als der Valentin-Benedikts. Proteus sagt:

> Leimruten stellt, um ihren Sinn zu fangen,
> Durch klagende Sonett', die, süß gereimt,
> Ergebnen Dienst in jedem Wort verkünden.

Auf diese Weise versuchte der junge Dichter die verschiedenen Lebensanschauungen zum Ausdruck zu bringen und so der Kompliziertheit seiner eigenen Natur gerecht zu werden.

Die anderen Züge des Valentinschen Charakters, die nicht zu seiner Eigenschaft als Liebhaber gehören, sind durchweg charakteristische Züge Shakespeares. Als Valentin den verbannten Räuberhauptmann, fern von seiner Geliebten, spielt, tröstet er sich mit folgenden Worten:

> Der unbesuchte Wald, die dunkle Wüste
> Gefällt mir mehr als volkreich blühnde Städte;
> Hier kann ich einsam sitzen, ungesehn,
> Und zu der Nachtigallen Klageliedern,
> Mein Leid und Weh in Trauertönen singen ...

Diese idyllische Liebe zur Natur, dieser besonders betonte Vorzug, den er dem Lande gegenüber der Stadt gibt, so seltsam sie bei einem Straßenräuber sind, gehören zu den Kennzeichen Shakespeares von seiner Jugend bis zum späten Alter. Nicht nur seine Komödien führen uns immer wieder aus den Schlupfwinkeln der Menschen zu Wäldern und Flüssen, sondern auch seine Tragödien. Er flüchtet sich in die Natur zu allen Zeiten der Not und der Sorge, um ihrer heilenden Unbewußtheit willen, um ihrer leisen Veränderungen willen, die man erwarten und ermessen kann und die immer wieder neues Interesse und köstliche Überraschungen bringen; und in Zeiten der Gesundheit und des Glücks malt er die gesegnete Erde und ihre

göttliche Schönheit mit der ganzen leidenschaftlichen Inbrunst, die ihm zu Gebote stand. Immer und immer wieder finden wir die Vorliebe des Dichters für unbesuchte Wälder, die Sehnsucht des Denkers nach dem einsamen Leben.

Am Schluß des Dramas trägt Valentin die ganze verzeihende Sanftheit seiner Natur zur Schau, die wir bereits als eins der auffallendsten Kennzeichen Shakespeares erkannt haben. Sobald der „falsche, meineidige Proteus" seine Sünde gebeichtet hat, verzeiht ihm Valentin mit den Worten, die in allen späteren Dramen Shakespeares immer von neuem wiederkehren:

> . . . So bin ich ausgesöhnt;
> Und wieder acht' ich dich als ehrenvoll. —
> Wen Reue nicht entwaffnen kann, der frommt
> Nicht Erd' noch Himmel, beide fühlen mild;
> Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt . . .

Er geht sogar noch weiter und verwirrt unsre Kenntnis der menschlichen Natur, indem er hinzufügt:

> Und, daß vollkommen werde mein Verzeihn,
> Geb' ich dir alles, was in Sylvien mein.

Und um den Sinn noch eindeutiger zu machen, als es mit Worten möglich wäre, läßt er Julia bei dem Vorschlag in Ohnmacht fallen. Man denkt unwillkürlich an die Stelle im „Kaufmann von Venedig", in der Bassanio und Gratiano erklären, daß sie ihre Frauen opfern würden, um Antonio zu befreien, und an ein wohlbekanntes Sonett, das zu beweisen scheint, daß Shakespeare mehr von der Freundschaft zu einem Mann hielt als von der Liebe zu einer Frau. Aber da ich diesen Punkt ausführlich behandeln werde, sobald ich zu den Sonetten komme, so will ich mich im Augenblick nicht länger dabei aufhalten. Es ist auch überflüssig, sich hier mit der Tatsache zu befassen, daß die ganze letzte Szene des letzten Akts von Shakespeare offensichtlich so um das Jahr 1598 revidiert oder umgeschrieben worden ist — einige Jahre nach der ersten Niederschrift des Stücks.

Meiner Ansicht nach wird nun jedermann zugeben müssen, daß Shakespeare sich in den „Beiden Veronesern" und hauptsächlich in Valentin vollständiger geoffenbart hat als in Biron und der „Verlorenen Liebesmüh'". Die drei frühesten Komödien dienen uns als Beweis dafür, daß Shakespeare vom Anfang seiner Laufbahn an auf das eine Ziel gerichtet war: seine innere Wesensart zu enthüllen und zum Ausdruck zu bringen.

II

Shakespeare als der Kaufmann Antonio

Soviel ich weiß, hat bis heute noch niemand versucht, Antonio, den Kaufmann von Venedig, mit Shakespeare zu identifizieren; und doch ist Antonio Shakespeare selbst, und zwar in einer für uns Kinder einer industriellen Zivilisation denkbar interessanten Einstellung. Hier in Antonio entdecken wir zum ersten Male Shakespeare in unmittelbarer Beziehung zum wirklichen Leben, so wie wir im zwanzigsten Jahrhundert die Wirklichkeit verstehen. Durch Antonio erfahren wir, was Shakespeare über Geschäftsleute und Geschäftsmethoden — über unsere ganze moderne Lebensweise gedacht haben würde. Wir müssen uns selbstverständlich hüten, aus diesem vereinzelten Beispiel allgemeine Schlußfolgerungen zu ziehen, bevor uns ein andres seiner Werke bestätigt, daß Antonios Einstellung den praktischen Dingen gegenüber wirklich die Einstellung Shakespeares war. Wenn dies aber der Fall war, wenn Shakespeare sich in Antonio maßgeblich geschildert hat, so wird es für uns von höchstem Interesse sein, zu erfahren, was er über unsere geldraffende Zivilisation zu sagen hat. Es ist, als stünde er von den Toten auf, um uns seine Meinung über unser Tun zu sagen. Er ist von diesem oder jenem Kritiker als Geschäftsmann, als bedächtiger Sparmeister hingestellt worden. Nun wollen wir sehen, ob dieser ungeheuerliche Zwitter zwischen Geschäftsmann und Dichter durch Tatsachen irgendwie zu stützen ist.

Der erste Punkt, der festgelegt werden muß, ist der: hat sich Shakespeare vollkommen und offen in Antonio enthüllt, oder war der „Königliche Kaufmann" nur eine Pose, eine Laune, ein Zufall? Wir wollen Antonios erste Worte, die Worte, mit denen das Stück beginnt, betrachten:

> Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht:
> Ich bin es satt; ihr sagt, ihr seid es auch.
> Doch wie ich dran kam, wie mir's angeweht,
> Von was für Stoff es ist, woraus erzeugt,
> Das soll ich erst erfahren.
> Und solchen Dummkopf macht aus mir die Schwermut.
> Ich kenne mit genauer Not mich selbst.

Diese Trauer ist es, die uns Shakespeare immer verrät, selbst wenn er sich als venezianischer Kaufmann verkleidet. Etwas später wird Jacques diese Krankheit als „launische Betrübnis" beschreiben; aber hier ist sie schon zu einer dauernden Seelenstimmung geworden. Antonio erklärt dann, daß seine Trauer ohne Ursache sei, und im Verlauf des Gespräches führt er seinen Reichtum auf günstige Umstände und nicht auf eigene Klugheit oder Willenskraft zurück. Die moderne Idee eines Industriekapitäns, der andere so gut wie sich selbst bereichert, ist anscheinend Shakespeare nie in den Sinn gekommen. Salarino behauptet, Antonio sei traurig, „weil er seines Handels denkt". Doch Antonio erwidert ihm:

> Glaubt mir, das nicht; ich dank' es meinem Glück,
> Mein Kaufgut ist nicht einem Schiff vertraut
> Noch einem Ort, noch hängt mein ganz Vermögen
> Am Glücke dieses gegenwärt'gen Jahrs;
> Deswegen macht mein Handel mich nicht traurig.

Dieser Ton bescheidener, sanfter Offenheit ist Shakespeare, etwa von seinem dreißigsten Lebensjahr angefangen, bis zu seinem Lebensende eigen, er hat den Akzent der ungeschminkten Natur. Beim Abschied von Salarino zeigt Antonio die köstliche Höflichkeit, die Shakespeare im Leben hatte. Beim Nahen von Bassanio sagt Salarino:

Ich wär' geblieben, bis ich Euch erheitert –,
Nun kommen wertre Freunde mir zuvor.

Antonio antwortet:

Sehr hoch steht Euer Wert in meiner Achtung.
Ich nehm' es so, daß Euch Geschäfte rufen
Und Ihr den Anlaß wahrnehmt, wegzugehn.

Noch charakteristischer ist der Dialog zwischen Gratiano und Antonio in derselben Szene. Gratiano (sicherlich der Zwillingsbruder von Mercutio) sagt Antonio, daß er zuviel an die Dinge dieser Welt denkt, und warnt ihn:

Der büßt sie ein, der sie mit Sorg' erkauft.

Antonio erwidert:

Mir gilt die Welt nur wie die Welt, Gratiano:
Ein Schauplatz, wo seine Rolle jeder spielt,
Und mein' ist traurig.

Jeder, der mir bis hierher gefolgt ist, wird zugeben, daß dies die häufigste und echteste Haltung Shakespeares dem Leben gegenüber ausdrückt: „Ich halte nichts von irdischen Gütern," sagt er, „das Leben ist zu vergänglich, zu unwirklich, um daran zu hängen." Auch Gratianos Bemerkung ist charakteristisch für Shakespeare und enthält den wirklichen Kern der Wahrheit:

Der büßt sie ein, der sie mit Sorg' erkauft.

Wir kommen hier zu der auffallendsten Eigentümlichkeit des ganzen Stücks. Wenn Bassanio, der Schuldner, ihn um mehr Geld bittet, antwortet Antonio:

Ich selbst, mein Beutel, was ich nur vermag,
Liegt alles offen da zu Eurem Dienst.

Und obwohl ihm Bassanio sagt, daß sein Geld in einem wilden und romantischen Abenteuer aufs Spiel gesetzt werden soll, erklärt ihm Antonio, daß Bassanios Zweifel ihm näher gehe, als wenn er ihm sein ganzes Geld durchgebracht hätte. Und der Akt schließt damit, daß Antonio Bassanio drängt, seinen Kredit auf das äußerste auszunützen. Nun war diese Verachtung des Geldes

ohne Zweifel eine Pose, wenn nicht eine Gewohnheit der aristokratischen Gesellschaft jener Zeit, und Shakespeare mochte vielleicht den Ton der Höherstehenden nachäffen, als er eine verschwenderische Großzügigkeit zur Schau trug. Aber selbst wenn die sozial Höherstehenden ihn zu einer verschwenderischen Extravaganz ermunterten, muß man zugeben, daß er seine Lehrer übertraf. Der Edelmann war sicherlich in höchstem Maße verschwenderisch, weil er Geld hatte oder es sich ohne Schwierigkeiten beschaffen konnte; aber in Antonios Lage würde er nie seinen letzten Pfennig dem Freunde aufgedrängt haben, noch „seinen Kredit auf das äußerste anspannen", wie es Antonio bei Bassanio tut. Hier haben wir die persönliche Note Shakespeares: „Deine Zuneigung ist für mich alles," sagt der ältere Mann zu dem jüngeren, „und Geld ist dagegen unwesentlich. Laß mich nicht ein Wort mehr darüber verlieren. Jeder Zweifel an mir wäre eine Beleidigung." Aber Menschen tun aus Gefühlswallungen vieles, was sie kalten Blutes nicht tun würden, und man fragt sich daher, ob Shakespeare wirklich diese außerordentliche Verachtung des Reichtums empfand und ins praktische Leben umsetzte? Wenn wir für den Augenblick sein Tun außer acht lassen, kann es, glaube ich, keinen Zweifel über seine Gefühle geben. Seine Verachtung des Geldes läßt ihn die Wirklichkeit entstellen. Kein Kaufmann, kann man wohl sagen, weder des 16. noch des 20. Jahrhunderts, kam je zu Vermögen oder konnte es behalten, wenn er Antonios Grundsätze hatte. In unseren Tagen der weltumfassenden Spekulation und des ungeheuren Reichtums ist es für einen Mann möglich, Millionär und großzügig zu sein, aber im 16. Jahrhundert, als das Vermögen aus mühsam Erspartem, durch langsames Hinzufügen von einem Taler zum andern, zusammengesetzt wurde, waren Kaufleute wie Antonio undenkbar und unmöglich.

Außerdem sehen alle liebenswürdigen Gestalten dieses Stückes das Geld mit ungespielter Verachtung an. Sobald Portia von der Klage Shylocks hört, ruft sie aus:

Zahlt ihm sechstausend aus und tilgt den Schein.
Doppelt sechstausend, dann verdreifacht das,
Eh einem Freunde dieser Art ein Haar
Gekränkt soll werden durch Bassanios Schuld.

Und wenn wir diesen Ausbruch ihrer Liebe zuschreiben, so dürfen wir nicht vergessen, daß bei der Verhandlung vor Gericht, als sie schon den Juden in der Hand hält und das Geld sich sparen konnte, sie noch einmal daran erinnert:

Shylock, man bietet dreifach dir dein Geld!

Eine grenzenlose Großzügigkeit ist das Kennzeichen Portias, und Bassanio, der bettelarme Glücksjäger, ist ebenso verschwenderisch. Er will den Schein des Juden doppelt bezahlen und:

. . . wenn das noch nicht genügt,
Verpflicht' ich mich, es zehnfach zu bezahlen,
Und setze Hände, Kopf und Herz zum Pfand.

Man kann selbstverständlich einwenden, daß diese Christen alle als Verschwender dargestellt werden, um Shylocks Geiz und Gemeinheit ins rechte Licht zu rücken. Aber daß diese Verachtung des Geldes nicht um der künstlerischen Wirkung willen gewählt wurde, ergibt sich aus andren Stücken. Selbst auf die Gefahr hin, der Haarspalterei beschuldigt zu werden, wage ich zu behaupten, daß in Shylock selbst sich Spuren der Verachtung des Geldes finden. Jessica sagt von ihm:

Als ich noch bei ihm war, hört' ich ihn schwören
Vor seinen Landesleuten Chus und Tubal,
Er wollte lieber des Antonio Fleisch
Als den Betrag der Summe zwanzigmal,
Die er ihm schuldig sei.

Selbst Shylock, scheint es, haßt Antonio mehr, als er Geld liebt, und dieser Haß, obwohl er in der Liebe zum Gelde wurzelt, entsühnt ihn halb in unsern Augen. Shakespeare konnte sich nicht einen Menschen vorstellen, der Geld mehr liebte als alles andere. Sein verhaßter und hassenswerter Wucherer ist mehr ein Mensch der Leidenschaft als ein Jude.

Dieselbe Verschwendungssucht und dieselbe Verachtung des Geldes finden wir in fast allen Dramen Shakespeares, und seltsamerweise zeigen die Gestalten sie am stärksten, die Shakespeares Masken sind. Ein philosophisches Selbstgespräch ist für ihn kaum bezeichnender als der Hohn über das Geld. Es muß noch bemerkt werden, daß diese Eigentümlichkeit nicht nur ein Kennzeichen seiner Jugend war, wie es bei den meisten großzügigen Männern der Fall ist; sie scheint eher, wie bei Antonio, eine intellektuelle Einstellung dem Leben gegenüber zu sein und wird immer stärker mit zunehmendem Alter. Die Verachtung des Reichtums ist stärker in Brutus als in Antonio, stärker in Lear als in Brutus und stärker in Timon als in Lear.

Aber sind wir denn sicher, daß Antonios Ansicht in diesen Dingen die Ansicht Shakespeares war? Es mag sein, daß Shakespeare sich zu dieser Großzügigkeit bekannte, um die Beutelschnur seiner Gönner zu lösen. Selbst wenn er aus würdigeren Motiven diese Tonart in seinen Schriften angeschlagen hätte — wer gibt uns dann die Sicherheit, daß er die von ihm gepredigte Großzügigkeit auch ausübte? Ich glaube in der Lage zu sein, sobald ich auf das Leben Shakespeares kommen werde, beweisen zu können, daß Shakespeare mit dem Geld höchst nachlässig umging. Er war verschwenderisch und übermäßig großzügig. Shakespeare hat nicht seine Bedeutung als Dramatiker erreicht, ohne den Neid und die Eifersucht seiner Kollegen und Zeitgenossen zu erregen, und wenn diese scharfsichtigen Kritiker in jedem seiner Dramen die Predigt der Großzügigkeit gefunden hätten, während er bei seinem eigenen Lebenszuschnitt kleinlich oder selbst nur vorsichtig gewesen wäre, hätten wir es schon erfahren, ebenso wie wir von Greene gehört haben, daß er andern Schriftstellern die Stücke nahm. Aber das Schweigen der Zeitgenossen bestätigt das positive Zeugnis des Ben Jonson, daß er eine offene und freie Natur war — sicherlich eine offenere und freigebigere Hand hatte, als es gut für ihn war. In jedem Falle müssen diejenigen, die uns glauben machen wollen, daß

Shakespeare ein vorsichtiger und vernünftiger Geschäftsmann war, erst Beweise dafür erbringen, denn in vielen seiner Stücke geißeln die Gestalten, die seine Helden und Inkarnationen sind, die Geizigen, die den Freunden ihre Hilfe versagen, mit Verachtung; und bis zum Beweise des Gegenteils müssen wir annehmen, daß er die Großzügigkeit auch ausübte, die er so ernst und eindringlich pries. Wenigstens im Augenblick wird es ratsam sein, anzunehmen, daß er sich selbst im großzügigen Antonio schilderte, und diese Annahme läßt sich ohne Schwierigkeiten und bewußte Selbsttäuschung aufrechterhalten.

Aber dieser Antonio hat nicht nur die Melancholie, die Höflichkeit und die grenzenlose Großzügigkeit Shakespeares, er hat auch andere Eigenschaften des Meisters, die hervorgehoben werden müssen.

In erster Linie hat Antonio dieses Sich-Fügen ins Unglück, diese Resignation in der Niederlage und im Leiden, die wir bereits als Kennzeichen Richards II. gesehen haben. Diese Resignation kann fast heilig genannt werden, wenn sie nicht, wie es scheint, eher der natürlichen Anlage Shakespeares zu Melancholie und Traurigkeit entspränge. „Diese Welt ist voll Schwere und Haß," scheint er zu sagen, „und Leiden ist das natürliche Los des Menschen. Fehlschlag ist unser letztes Ziel. Warum soll ich denn auf ein besseres Schicksal hoffen?" Gleich zu Beginn der Verhandlung erkennt er, daß er verlieren muß. Bassanio und Gratiano wenden sich um seinetwillen an den Herzog, aber er spricht nie zu seiner eigenen Verteidigung. Er sagt gleich zu Anfang über seinen Gegner:

> . . . so stell' ich denn Geduld
> Entgegen seiner Wut und bin gewaffnet
> Mit Ruhe des Gemütes, auszustehn
> Des seinen ärgsten Grimm und Tyrannei.

Und auch später will er nicht kämpfen, sondern bittet das Gericht:

> Und gebt in aller Kürz' und gradezu
> Mir meinen Spruch, dem Juden seinen Willen.

Selbst wenn Bassanio versucht, ihn aufzuheitern:

> Wohlauf, Antonio, Freund, sei gutes Muts!
> Der Jude soll mein Fleisch, Blut, alles haben,
> Eh dir ein Tropfen Bluts für mich entgeht . . .

antwortet Antonio:

> Ich bin ein angestecktes Schaf der Herde,
> Zum Tod am tauglichsten; die schwächste Frucht
> Fällt vor den andern, und so laßt auch mich.
> Ihr könnt nicht bessern Dienst mir tun, Bassanio,
> Als wenn Ihr lebt und mir die Grabschrift setzt.

Er will nicht gerettet werden; er verliert sich sofort auf den „süßen Wegen der Verzweiflung", wie wir es bei Richard II. gewohnt sind und als Shakespeares Art erkannt haben.

In derselben Weise wie Posthumus als *alter ego* Shakespeares von andern Persönlichkeiten des Dramas immer gelobt wird, so wird auch Antonio über alle Maßen von den wichtigsten Personen des Stückes gelobt, und aus den Lobesworten entnehmen wir, wie Shakespeare selbst in seiner frühen Jugend angesehen werden wollte. Er hatte keinen Ehrgeiz, als ungestüm, kühn und entschlossen, wie die meisten jungen Männer seiner Rasse, zu gelten, noch viel weniger als ein guter Hasser, als den Dr. Johnson sich bekannte. Er wollte, daß man seine sanften Eigenschaften und seine intellektuellen Qualitäten erkenne. Hamlet wollte als Hofmann, Gelehrter, Edelmann angesehen werden; und hier sagt Salarino von Antonio:

> Ein beßres Herz lebt auf der Erde nicht.

Und er erzählt weiter von Antonios Abschied von Bassanio:

> . . . die Augen voller Tränen, wandt' er
> Sich abwärts, reichte seine Hand zurück,
> Und als ergriff' ihn wunderbare Rührung,
> Drückt' er Bassanios Hand, so schieden sie.

Dieser Antonio ist so zartfühlend und liebevoll wie der junge Arthur. Und Lorenzo spricht von Antonio zu Portia, wie Salarino von ihm sprach:

Doch wüßtet Ihr, wem Ihr die Ehr' erzeigt,
Welch einem biedern Mann Ihr Hilfe sendet,
Welch einem lieben Freunde Eures Gatten,
Ich weiß, Ihr wäret stolzer auf das Werk,
Als Euch gewohnte Güte dringen kann.

Und schließlich faßt Bassanio die Eigenschaften Antonios in enthusiastischen Superlativen zusammen:

Der teurste Freund, der liebevollste Mann,
Das unermüdet willigste Gemüt
Zu Dienstleistungen und ein Mann, an dem
Die alte Römerehre mehr erscheint
Als sonst an wem, der in Italien lebt.

Antonio spielt vom Anfang bis zum Ende die Rolle des idealen Freundes, des höflichsten aller Edelleute, mit einer einzigen Ausnahme, auf die ich im Augenblick zurückkommen werde. Es ist merkwürdig, soviel Trauer, soviel Höflichkeit, soviel verschwenderische Großzügigkeit und Verachtung des Geldes, soviel Liebesweichheit, Freundschaft und Gefühl in einem Manne seines Alters zu finden; aber diese Eigenschaften waren Shakespeare von seiner Jugend bis zum späten Alter eigen.

Ich sagte, daß Antonio höflich und entgegenkommend war mit einer einzigen Ausnahme; und diese Ausnahme war Shylock.

Die Schauspieler der englischen Bühne haben sich daran gewöhnt, Shylock zu einem Helden zu stempeln. Dies war sicherlich nicht Shakespeares Absicht. Er läßt zwar Shylock an das gemeinsame Menschentum der Juden und Christen appellieren:

. . . Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt wie ein Christ, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von ebendem Winter und Sommer wie ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?

Aber wenn Shakespeare seinem Zeitalter in der intellektuellen Anerkennung der Brüderlichkeit der Menschen voraus war, so empfand er doch als Künstler, Denker und Dichter besondere Verachtung für den Wucherer und Ausnützer der menschlichen Not, und aus diesem Grunde hält es Antonio, als er Shylock begegnet, nicht einmal für nötig, ihm gegenüber höflich zu sein, obwohl er von ihm eine Gunst erbittet. Er spricht ihn mit folgenden Worten an:

> Shylock, wiewohl ich weder leih' noch borge,
> Um Überschuß zu geben oder nehmen,
> Doch will ich, weil mein Freund es dringend braucht,
> Die Sitte brechen.

Der erste Satz erinnert mich an Polonius: „Kein Borger sei und auch Verleiher nicht!" Als Shylock sich zu verteidigen versucht und darauf hinweist, daß Jakob Laban betrog, antwortet Antonio verächtlich: „Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen." Shylock fährt dann fort:

> Signor Antonio, viel und oftermals
> Habt Ihr auf dem Rialto mich geschmäht
> Um meine Gelder und um meine Zinsen;
> Stets trug ich's mit geduld'gem Achselzucken,
> Denn Dulden ist das Erbteil unsres Stamms.
> Ihr scheltet mich abtrünnig, einen Bluthund
> Und speit auf meinen jüd'schen Rockelor,
> Und alles, weil ich nutz', was mir gehört.
> Gut denn, nun zeigt sich's, Ihr braucht meine Hilfe:
> Ei, freilich ja, Ihr kommt zu mir, Ihr sprecht:
> „Shylock, wir wünschten Gelder." So sprecht Ihr,
> Der mir den Auswurf auf den Bart geleert
> Und mich getreten, wie Ihr von der Schwelle
> Den fremden Hund stoßt; Geld ist Eu'r Begehren.
> Wie sollt' ich sprechen nun? Sollt' ich nicht sprechen:
> „Hat ein Hund Geld? Ist's möglich, daß ein Spitz
> Dreitausend Dukaten leihen kann?"

Antonio antwortet darauf in Worten, die man in ihrer brutalen Schroffheit kaum für Shakespeares halten könnte, wüßte man

nicht, daß Shakespeare den jüdischen Wucherer mehr haßte als irgendeine andere Gestalt aller seiner Stücke. Hier sind seine Worte:

> Ich könnte leichtlich wieder dich so nennen,
> Dich wieder anspein, ja mit Füßen treten.
> Willst du dies Geld uns leihen, leih es nicht
> Als deinen Freunden; (denn wann nahm die Freundschaft
> Vom Freund Ertrag für unfruchtbar Metall?)
> Nein, leih es lieber deinem Feind: du kannst,
> Wenn er versäumt, mit beßrer Stirn eintreiben,
> Was dir verfallen ist.

Shylock versucht, ihn zu versöhnen und schlägt ihm seine bescheidene Schuldverschreibung vor. Bassanio sagt:

> Ihr sollt für mich dergleichen Schein nicht zeichnen;
> Ich bleibe dafür lieber in der Not.

Antonio ist völlig sorglos und zufrieden, er sagt:

> Es sei, aufs Wort! ich will den Schein so zeichnen
> Und sagen, daß ein Jude liebreich ist.

Antonios sorgloses Vertrauen auf andere Menschen wie auch seine Ungeduld sind Eigenschaften, die einem Kaufmann meistens fremd sind. Aber sie kommen immer wieder in den Personifikationen Shakespeares vor.

Es ist hier vielleicht die Gelegenheit, ein für allemal zu beweisen, daß Shakespeare den Juden wirklich haßte. Zuerst appelliert er immer wieder an unsere Sympathie für ihn, aus allgemeinen Gründen verbindender Menschlichkeit; aber in dem Moment, in dem es sich um einen Spezialfall handelt, stellt er ihn als hassenswert dar, selbst da, wo ihn einiges Nachdenken darüber hätte belehren müssen, daß gerade hier der Jude sich von seiner besten Seite zeigen mußte. Es ist eine Eigentümlichkeit der Menschheit, die Shakespeare nicht hätte übersehen dürfen, daß alle Parias und alle Ausgestoßenen einen besonders starken Familiensinn besitzen. Die von der Welt Gehaßten und Gehöhnten sind am edelsten in ihrem eigenen Heim. Der Druck

von außen, wie Herbert Spencer gesagt haben würde, führt zu einem engen Zusammenschluß zwischen den Mitgliedern der verachteten Kaste. Das Familiengefühl des Juden, sein Sinn für die Verwandtschaft, sind sprichwörtlich geworden. Aber Shakespeare gibt ein solches Gefühl in Shylock nicht zu. Man sollte denken, daß in dem Augenblick, in dem die Tochter Shylock verläßt, Shakespeare die Verzweiflung und den Jammer des Vaters schildern würde, seine Trauer bei dem Verlust seines einzigen Kindes. Aber der gütige Shakespeare hat selbst hier keinen Schatten von Mitgefühl:

> . . . Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren! Wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge.

Aber wir haben noch einen besseren Beweis dafür. Als Shylock die Niederlage vor Gericht erlebt hat und arm und gebrochen hinaustaumelt, läßt Shakespeare ihn noch von einem Edelmann schmähen. Shylock wirkt ergreifend in seiner Niederlage, denn Shakespeare hatte immer Sympathie für die Geschlagenen empfunden, sogar bevor ihn selbst das Schicksal traf:

Shylock: Nein, nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!
Ihr nehmt mein Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.
Portia: Was könnt Ihr ihm für Gnade tun, Antonio?
Gratiano: Ein Strick umsonst! nichts mehr, um Gottes willen!

Und dann bietet Antonio an, „die Buße seines halben Guts zu schenken". Völlig gebrochen sagt nun Shylock:

Ich bitt, erlaubt mir, weg von hier zu gehn:
Ich bin nicht wohl, schickt mir die Akte nach,
Und ich will zeichnen.
Doge: Geh denn, aber tu's.
Gratiano: Du wirst zwei Paten bei der Taufe haben:
Wär' ich dein Richter, kriegtest du zehn mehr,
Zum Galgen, nicht zum Taufstein dich zu bringen.

Ein brutaler Schimpf aus dem Munde eines vornehmen Edelmannes, einem gebrochenen Juden zugefügt. Es ist das einzige Mal in allen Werken Shakespeares, daß ein geschlagener und vernichteter Mensch so beschimpft wird.

Man muß zugeben, daß Antonio eine höchst bezaubernde Porträtskizze Shakespeares ist, so ungefähr in seinem dreißigsten Lebensjahre, und es ist ein höchst spaßiger Gedanke, daß der Dichter gerade den reichen Kaufmann, dessen ganzes Vermögen auf dem Spiel steht, wählte, um seine äußerste Verachtung des Reichtums zu verkörpern. Der „königliche Kaufmann", wie er ihn nennt, von seiner frühesten Jugend für diesen Beruf bestimmt, wäre wirklich der letzte, der ein solches Risiko wie das Bassanios unterstützen würde — noch viel weniger dürfte ein solcher Mann das Geld mit Verachtung behandeln. Aber von Beginn des Stückes an setzte sich Shakespeare ganz naiv an die Stelle Antonios, wodurch sich der verblüffende Widerspruch erklärt.

III

Die Sonette. Erster Teil

Seit jener Zeit, als Wordsworth schrieb, die Sonette seien der Schlüssel zum Herzen Shakespeares, nahm man allgemein an (abgesehen von denen, die selbst die Sonette als bloße poetische Übungen ansehen), daß Shakespeares wahre Natur in den Sonetten leichter und vollkommener enthüllt ist als in den Stücken. Für die Leser, die mir so weit in der Betrachtung seiner Stücke gefolgt sind, erübrigt sich wohl die Feststellung, daß ich mit dieser Ansicht nicht übereinstimme. Der Autor, dessen Persönlichkeit reich und kompliziert genug ist, um eine Schar von Gestalten zu schaffen und zu beleben, enthüllt sich in seinen Geschöpfen vollkommener, als er es in eigener Person tun kann. Es ist selbstverständlich, daß Wordsworth, ein großer lyrischer Dichter, Shakespeares Akzente besser in seinen Sonetten als

in seinen Dramen auffangen konnte. Aber dies läßt sich auf Wordsworths Grenzen zurückführen. Und wenn die Mehrzahl der späteren englischen Kritiker mit Wordsworth übereinstimmt, so beweist es nur, daß die Engländer im allgemeinen bessere Beurteiler der Lyrik als der dramatischen Kunst sind. Wir besitzen die größten Lyriker der Welt, aber unsere dramatische Produktion ist mit Ausnahme von Shakespeare nicht von Bedeutung. Und in der modernen Ausdehnung des Dramas, dem Roman, sind uns entschieden die Franzosen und Russen überlegen. Diese Inferiorität muß der neumodischen Prüderie der Sprache und des Gedankens zugeschrieben werden, die unsere heutige Literatur entmannt. Da jedoch diese Prüderie in unserer lyrischen Dichtung nicht vorkommt, ist es offensichtlich, daß nur hier die Inspiration voll und reich genug ist, um die Grenzen der geschlechtslosen Konvention niederzureißen.

Ob mir nun der Leser in diesem Punkte zustimmt oder nicht, so darf doch angenommen werden, daß Shakespeare sich in seinen Stücken viel vollkommener als in seiner lyrischen Dichtung enthüllte. Wie er seine dramatischen Themen mit glücklicher Hand so auswählte, daß sie seine vielseitige Natur offenbarten, so benutzte er mit der gleichen Meisterschaft die Sonette, um jenen Teil seines Wesens zu enthüllen, der kaum objektiv wiederzugeben war. Alles Maskuline in einem Manne kann auf der Bühne herrlich wiedergegeben werden, aber seine femininen Eigenschaften — die leidenschaftliche Hingabe, die schnellbereite Vergebung, das Sich-selbst-Bemitleiden — lassen sich nicht gut im dramatischen Kampfe darstellen. Welch ein Drama würde das geben, wenn der Held zu beichten hätte, daß er in seinen reifsten Jahren sich in ein Mädchen verzweifelt verliebte und albern genug war, einen Freund, einen jungen Edelmann, als Werber zu schicken, mit dem Ergebnis, daß das Mädchen den Freund für sich gewann und sich ihm gab? Der Held würde nur Lachen und Hohn, aber kein Mitgefühl einheimsen, was Shakespeare ohne Zweifel voraussah. Außerdem war für Shakespeare

diese Geschichte, die in Kürze die Geschichte der Sonette ist, zu qualvoll wirklich und unmittelbar, und er fühlte instinktiv, daß er sie mit voller Objektivität nicht behandeln konnte, weil er sie als zu nah, zu köstlich schmerzhaft empfand.

Es kommt auch bei den Stärksten unter uns einmal vor, daß uns das Leben zu Boden wirft, und mit dieser Niederlage pflegen wir uns lyrisch auseinanderzusetzen; denn wenn die tiefsten Tiefen in uns aufgewühlt werden, fällt jeder Schein von uns ab, und wir können uns nicht leidenschaftslos von außen her schildern; wir können nur unsere Leidenschaft, unsere Verzweiflung und unseren Schmerz kunstlos und ungeschminkt hinausschreien. Diesmal ist es nicht die Wirkung, sondern nur die einfache Wahrheit, die wir erstreben. Die große Krise im Leben Shakespeares, die Stunde der Todesnot im Ausbruch blutigen Schweißes, als ihn seine eigene Schwäche heimsuchte und die Bedrängnis des Lebens seine letzten Kräfte zerrieb — dies ist das Thema seiner Sonette.

Was war nun Shakespeares Schwäche? Die Versuchung, die ihn bedrängte? „Die Liebe war meine Sünde," sagt er, „die Liebe der Liebe und ihre süßen Stunden" war seine Schwäche; die Leidenschaft die Schlinge, in der sich seine Seele verstrickte. Kein Wunder, daß Antonius aufschreit:

Oh! wohin brachtst du mich, Ägypten?

denn sein Zigeunermädel hat Shakespeare von Schmach zu Schmach bis an den Rand des Wahnsinns geführt. Die Sonette erzählen uns die ganze Geschichte, die ganze furchtbare, sündhafte, zauberhafte Geschichte seiner Leidenschaft.

Wie nicht anders zu erwarten, haben Engländer wie Wordsworth, mit feinem Gefühl für Lyrik begabt, ausgezeichnete Arbeit in der Kritik der Sonette geleistet, und ein Engländer hat sie mit außerordentlichem Verständnis gelesen. Tylers Arbeit über die Sonette steht höher als Coleridges Abhandlungen über die Dramen. Ich will damit nicht sagen, daß sie sich auf demselben

intellektuellen Niveau wie das Werk Coleridges befindet, obwohl sie eine ungeheure Belesenheit, eine verblüffende Schärfe und sehr viel Geschick in der Beweisführung zeigt. Aber Tyler hatte das Glück, als erster die Persönlichkeiten der Sonette zu benennen und festzustellen; und diese einzigartige Errungenschaft weist ihm einen Rang vor allen andern Kommentatoren zu. Bevor sein Buch im Jahr 1890 erschien, lagen die Sonette in dem trüben Licht des Rätselratens. Hallam hatte zwar die Hypothese von Boaden und Bright angenommen und William Herbert, den Earl of Pembroke, mit dem adligen, schönen Jüngling identifiziert, für den Shakespeare in den Sonetten ein so leidenschaftliches Gefühl zum Ausdruck brachte, aber hie und da war man noch der Ansicht, daß der Earl of Southampton den Beschreibungen noch besser entspräche als William Herbert, und die ganze Angelegenheit lag noch im Zwielicht der Andeutungen und Vermutungen.

Von einem Hinweis des Reverend W. A. Harrison ausgehend, hat Tyler Shakespeares hochgeborene Geliebte, die „dunkle Dame" der Sonette, mit Mary Fitton, der Hofdame der Königin Elisabeth, identifiziert.

Dies also sind die Personen des Dramas, und die Geschichte ist sehr einfach. Shakespeare liebte Mary Fitton und schickte unter einem Vorwande seinen Freund, den jungen Lord Herbert, zu ihr, mit dem Auftrage, seine Sache bei der Dame zu vertreten. Mary Fitton verliebte sich in William Herbert, warb um ihn und gewann ihn, und Shakespeare verlor zugleich den Freund und die Geliebte.

Es wäre natürlich, von dieser Identifizierung Tylers als der besten Hypothese, die bisher aufgestellt worden ist, zu sprechen; aber man würde ihm damit nicht gerecht, denn seine Arbeit ist mehr als dies. Bevor sein Buch erschien, waren selbst die Daten der Sonette nicht festgesetzt; viele Kritiker sahen sie als eine Arbeit der Frühzeit an und ordneten sie in die Jahre 1591 oder 1592 ein. Er war der erste, der bewies, daß ihre

Entstehungszeit sich ungefähr von 1598 bis 1601 erstreckt. Tyler hat uns nicht nur die Namen der Schauspieler genannt, er hat auch die Tragödie an ihre richtige Stelle im Leben Shakespeares gesetzt; und es gebührt ihm aller Dank für seine vorzügliche Arbeit.

Ich füge seiner Theorie neue Stützpunkte aus den Dramen hinzu. Tyler hat seltsamerweise die Dramen kaum benutzt, und doch kann der Beweis für die Richtigkeit der in den Sonetten erzählten Geschichte den Stücken entnommen werden. Ich werde vielleicht hie und da auf einige Fehler in der Tylerschen Arbeit hinweisen müssen, aber im großen ganzen ist sie unantastbar und zwingt sich unwiderlegbar sowohl unserer Vernunft wie unserem Instinkt und Mitgefühl auf.

Wir wollen zuerst sehen, wie weit die in den Sonetten erzählte Geschichte durch die Dramen unterstützt wird. Denn es gibt noch heute eine ganze Anzahl von Kritikern, die die Geschichte überhaupt verwerfen und glauben, die Sonette seien nichts anderes als poetische Übungen gewesen.

Die Sonette zerfallen in zwei Teile. Von 1 bis 126 erzählen sie, wie Shakespeare einen Jüngling von hohem Rang und großer persönlicher Schönheit liebte. Das Sonett 127 ist ein „envoy", Sonett 128 bis 152 schildern Shakespeares Liebe für „die dunkle Dame". Die zwei Teile werden durch die in beiden geschilderte oder — besser gesagt — in dem einen erzählte und durch den zweiten bestätigte Geschichte zusammengehalten: wie Shakespeare zuerst seinen Freund, wahrscheinlich als Fürsprecher, zu der Dame schickte, wie sie sich in den Werber verliebte und sich ihm hingab. Diese Geschichte ist weder alltäglich, noch leicht zu erfinden. Man könnte es kaum glauben, daß Shakespeare so albern war, seinen Freund als Werber zu schicken. Einen solchen Fehler würde kein Mann begehen, der Frauen kennt; aber gerade die Unwahrscheinlichkeit der Geschichte ist zum Teil ihr Wahrheitsbeweis — das „Credo quia incredibile" trägt ein Überzeugungselement in sich.

Es hat bis jetzt noch niemand darauf hingewiesen, daß die Geschichte der Sonette dreimal in Shakespeares Dramen behandelt worden ist. Das erstemal, als sie auftaucht, wird sie so leicht behandelt, als hätte Shakespeare selbst die erzählten Vorgänge nicht durchlebt. In den „Beiden Veronesern" wird Proteus vom Herzog gebeten, Thurios Werbung bei Claudia zu vertreten, was er auch zu tun verspricht; statt dessen aber bringt er seinen eigenen Antrag vor und wird zurückgewiesen. Der ganze Vorfall wird so nachlässig behandelt (Proteus ist nicht der Freund Thurios), als hätte er keine Bedeutung. Als die Szene zwischen Proteus und Sylvia geschrieben wurde, war Shakespeare noch nicht von seinem Freunde hintergangen worden. Und doch gibt es in den „Beiden Veronesern" eine Szene, in der sich ohne Zweifel die persönliche Leidenschaft verrät. Es ist die letzte Szene des fünften Aktes, in der Valentin Proteus in dem Augenblick überrascht, als er Sylvia Gewalt androht:

Valentin: Du Ehrenräuber, frei laß deine Beute,
Du Freund von schlechter Sitte!
Proteus: Valentin!
Valentin: Gemeiner Freund, das heißt treulos und lieblos
(Denn so sind Freunde jetzt), Verräter du!
Du trogst mein Hoffen; meinem Aug' allein
Konnt' ich dies glauben. Nun darf ich nicht sagen:
Mir lebt ein Freund; du würdst mich Lügen strafen.
Wem ist zu traun, wenn unsre rechte Hand
Sich gegen unsre Brust empört?
Ich fürchte, nie kann ich dir wieder traun
Und muß um dich die Welt als Fremdling achten.
O schlimme Zeit, o schmerzliches Verwunden,
Daß ich den Freund als schlimmsten Feind erfunden!

Die ersten Zeilen, die ich gesperrt drucken ließ, sind unmißverständlich. Als sie geschrieben wurden, war Shakespeare gerade von seinem Freunde betrogen worden. Sie sind eine auf den Spezialfall gemünzte leidenschaftliche Bemerkung. „Denn so sind Freunde jetzt", kann nicht anders verstanden werden. Auch die

letzten zwei Zeilen, die gesperrt gedruckt sind, beziehen sich offensichtlich auf den Freundesverrat. Sie sind eine Variante des Gefühls, das im Sonett 40 ausgedrückt ist.

> Und doch – weiß liebe! – größern schmerz bringt liebe
> Durch unbill als der haß durch offne wut.

Sie setzen „Freund und Feind" gegeneinander wie im Sonett „Liebe und Haß".

Israel Gollancz erklärt, „daß einige Kritiker glauben, diese Schlußszene einer andern Hand zuschreiben zu müssen", und seiner Ansicht nach „trägt sie auch die Zeichen einer hastigen Entstehung". Keine Vermutung könnte weiter von der Wahrheit entfernt sein. Die Szene ist offensichtlich reiner Shakespeare — ich halte den Monolog von Valentin, mit dem die Szene beginnt, für eine der charakteristischsten Äußerungen Shakespeares —, aber die ganze Szene ist sicherlich jünger als das Stück selbst. Es ist wahrscheinlich, daß „Die beiden Veroneser" zu einem Zeitpunkt gespielt wurden, der nach dem Verrat seines Freundes lag, und daß Shakespeare diese letzte Szene unter dem Einfluß der persönlichen Erregung umgedichtet hat. Die hundertsiebzig Zeilen wimmeln von Sätzen, die geradezu den Sonetten entnommen sein könnten. Hier ein solcher Zweizeiler:

> Es ist der Liebe Fluch bewährt geblieben,
> Daß nie ein Weib den, der sie liebt, kann lieben.

Die ganze Szene erzählt die Geschichte etwas unumwundener, als wir sie in den Sonetten finden, wie es in Anbetracht der Tatsache, daß Shakespeares Rivale ein hochgestellter Aristokrat war und nicht allzu frei kritisiert werden durfte, nicht anders zu erwarten war. Diese Tatsache erklärt mir Valentins unmotivierten Verzicht auf Sylvia, erklärt auch, warum er sich mit seinem Freund so merkwürdig schnell wieder aussöhnt. Valentins letzte Worte in dieser Szene sind höchst bezeichnend:

> Nicht länger darf solch Freundespaar sich hassen.

Die Art, in der diese Szene in den „Beiden Veronesern" behandelt wird, wirft mehr Licht auf Shakespeares Gefühle im Augenblick des Verrats als die Sonette selbst. Unter dem Deckmantel erdichteter Namen wagte Shakespeare die Verachtung und Empörung über Lord Herberts Verrat offener zu zeigen, als er es dort, wo er für seine eigene Person sprach, tun wollte oder durfte.

Es gibt noch ein anderes Stück, in dem derselbe Vorfall auf eine Weise behandelt wird, die die Geschichte der Sonette über alle Zweifel hinaus bestätigt.

In „Viel Lärm um Nichts" wird der Vorfall bei den Haaren herbeigezogen, und die ganze Behandlung ist höchst bemerkenswert. Man wird sich an die Szene erinnern, in der Claudio dem Prinzen sagt, daß er Hero liebt, und um des Freundes Unterstützung bittet: „Euer Hoheit könnte mich jetzt sehr verpflichten". Es ist kein Grund für Claudios Scheu vorhanden, kein Grund, warum er den Prinzen in einem Falle, in dem die meisten Männer sich auf ihre eigene Beredsamkeit verlassen, um Hilfe bitten sollte. Aber Claudio ist jung, und wir gehen daher über die Unwahrscheinlichkeit des Vorfalls hinweg. Der Prinz verspricht Claudio sofort, für ihn bei Hero und ihrem Vater zu werben:

> Du sollst sie haben. War es nicht dies Ziel,
> Nach dem die feingeflochtne Rede strebte?

Jetzt kommt die seltsame Behandlung des ganzen Vorgangs. Claudio weiß, daß der Prinz für ihn bei Hero wirbt, und als ihm Don Juan sagt, der Prinz sei in Hero verliebt, müßte er eigentlich denken, daß Don Juan sich, aus Unkenntnis des Vorgefallenen, im Irrtum befinde. Aber statt dessen wird er mißtrauisch und fragt ihn aus:

Claudio: Wie wißt Ihr's denn, daß er sie liebt?
Don Juan: Ich hörte ihn seine Zuneigung beteuern.
Borachio: Ich auch, er schwor, er wolle sie noch diesen Abend heiraten.

Selbst in der Bestätigung Borachios gibt es nichts, was Claudios Glauben an den Prinzen erschüttern könnte: weder Don

Juan noch Borachio wissen, daß der Prinz für Claudio und auf seine Bitte hin wirbt. Er sollte daher über den vergeblichen Versuch, seine Eifersucht zu erregen, einfach lächeln. Aber er denkt gleich an das Schlimmste, wie ein Mann, der bereits eine solche Untreue erfahren hat. Er ruft aus:

Es ist gewiß, der Prinz warb für sich selbst!

Wir sollten nun erwarten, daß er den Prinzen, den verräterischen Freund, beschimpfen, sich über seine eigenen treuen Dienste verbreiten und den Gedanken, daß noch nie ein Mann für soviel ehrliche Liebe so schlecht belohnt wurde, wie einen Dolch in der Wunde drehen würde. Doch nein: Claudio hat keine Bitterkeit in sich, keinen Vorwurf, er spricht von der ganzen Angelegenheit, als hätte sie sich vor langen Monaten ereignet, was auch in der Tat der Fall ist, denn „Viel Lärm um Nichts" ist im Jahre 1599 geschrieben. Die Überlegung hat Shakespeare bereits das Vergebliche seiner Empörung gezeigt, und er spricht seine eigenen Gedanken durch den Mund Claudios aus:

Es ist gewiß, der Prinz warb für sich selbst;
Freundschaft hält stand in allen andern Dingen,
Nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.
Drum brauch' ein Liebender die eigne Zunge,
Es rede jeglich Auge für sich selbst,
Und keiner trau' dem Anwalt: Schönheit weiß
Durch Zauberkünste Treu' in Blut zu wandeln,
Das ist ein Fall, der stündlich zu erproben
Und dem ich doch vertraut: Hero, fahr hin.

Ein Claudio, der im ersten Wahnsinn einer verlorenen Liebe und betrogenen Freundschaft so spräche, wäre ein Ungeheuer. Hier spricht Shakespeare mit aller Ruhe von Ereignissen, die eine lange Zeit zurückliegen. Die Zeilen, die ich gesperrt drucken ließ, lassen keine andere Deutung zu. Sie zeigen Shakespeares philosophisches Sich-Fügen ins Unvermeidliche. Er sieht das, was ihm angetan wurde, als nichts Besonderes, als einen

„Fall, der stündlich zu erproben", an und macht sich nur Vorwürfe, daß er es nicht kommen sah. In der Tat ist Claudios Stimmung hier so objektiv und unparteiisch wie die Benedikts. Benedikt erklärt, Claudio habe nichts Besseres als Streiche verdient:

Don Pedro: Streiche? Was hat er denn begangen?
Benedikt: Die alberne Sünde eines Schulknaben, der voller Freuden über ein gefundenes Vogelnest es seinem Kameraden zeigt, und dieser stiehlt's ihm weg.

Dies ist die Ansicht eines Realisten, der Menschen und Leben kennt und das Spiel nach allgemein geltenden Regeln spielt. Shakespeare verstand diese Seite des Lebens so gut wie die meisten Männer. Aber Don Pedro ist ein Prinz — ein Shakespearischer Prinz —, von Treue und idealen Gefühlen erfüllt. Er antwortet Benedikt aus Shakespeares eigenem Herzen:

Willst du denn das Zutraun zur Sünde machen? Die Sünde ist beim Stehler.

Es ist seltsam, daß Shakespeare hier nicht einsieht: Claudio hätte eigentlich diese Wahrheit noch tausendfach stärker empfinden müssen als der Prinz. Wie ich bereits sagte, ist Claudios ruhiges Sich-Fügen ins Unvermeidliche eine Enthüllung der eigenen Einstellung Shakespeares, einer Einstellung, die durch den moralischen Vorwurf im Munde des Prinzen korrigiert wird. Die ganze Erzählung zeigt, daß der Vorfall eine persönliche Erfahrung Shakespeares war und, wie in einem solchen Fall nicht anders zu erwarten, die Handlung des Dramas, statt sie zu beschleunigen, verzögert. Er liegt auch eigentlich außerhalb der Handlung, die er durch das Abschweifen schwächt, statt sie zu bereichern. Außerdem wirkt der überlegene, enttäuschte, etwas pessimistische Ton der Erzählung in dem optimistischen Tonfall des ganzen Stückes fremd und unvermittelt. Diese Hülle geduldiger Trauer kleidet Claudio nicht, der ganz Liebe und ganz Eifer sein sollte, und vermindert noch unsere Sympathie für

seine späteren Handlungen. Man kann sich der Tatsache nicht verschließen, daß Shakespeare uns an dieser Stelle erzählt, was er selbst erlebt hat und was er wirklich über den Verrat seines Freundes dachte:

Die Sünde ist beim Stehler.

Das ist Shakespeares reifes Urteil über Lord Herberts Verrat.

Die dritte Erwähnung der Geschichte der Sonette finden wir in einem noch späteren Stück, in „Was ihr wollt". Der Herzog ist, wie wir gesehen haben, eine Inkarnation Shakespeares, ja, fast die schönste, die wir von ihm haben. In der vierten Szene des ersten Aktes schickt er Viola, um bei Olivia für ihn zu werben, ohne Zweifel in derselben Weise, wie Shakespeare Pembroke zu Mary Fitton schickte. Die ganze Szene verdient aufmerksame Beachtung.

Herzog: . . . Cesario,
Du weißt nun alles; die geheimsten Blätter
Schlug ich dir auf im Buche meines Herzens.
Drum, guter Jüngling, mach' dich zu ihr auf,
Nimm kein Verleugnen an; steh vor der Tür
Und sprich, es solle fest dein Fuß da wurzeln,
Bis du Gehör erlangt.
Viola: Doch, mein Gebieter,
Ist sie so ganz dem Grame hingegeben,
Wie man erzählt, läßt sie mich nimmer vor.
Herzog: Sei laut und brich durch alle Sitte lieber,
Eh du den Auftrag unverrichtet läßt.
Viola: Gesetzt nun, Herr, ich spreche sie: was dann?
Herzog: Oh, dann entfalt' ihr meiner Liebe Macht,
Laß sie erstaunen über meine Treu';
Es wird dir wohl stehn, meinen Schmerz zu klagen,
Sie wird geneigter deiner Jugend horchen,
Als einem Boten ernsten Angesichts.

Ich will hier nicht mehr hineingeheimnissen, als der Text enthält. Der ganze Absatz zeigt einfach, daß diese Idee, jemand als Liebeswerber zu schicken, bei Shakespeare immer

wiederkehrt. Das seltsamste daran ist, daß der Herzog einen Jüngling als Abgesandten schickt, einen Jüngling, der bloß sein Page ist. Er kann keinen Grund für die Wahl eines bloßen Buben wie Viola anführen und sagt einfach, daß Olivia der Jugend „geneigter lauschen werde", was sicherlich nicht der Fall ist. Er dachte an Lord Herberts Jugend, konnte aber in dem Stück nicht die Wahrheit sagen, daß er sich bei der Wahl seines Werbers von dessen hoher Stellung, dessen Schönheit und Wirkung auf Menschen und nicht von der Tatsache seiner Jugend bestimmen ließ. Der ganze Vorfall wird als ein Geschehnis von geringer Bedeutung behandelt. Die Bitterkeit in „Viel Lärm um Nichts" ist verschwunden. „Was ihr wollt" ist um das Jahr 1601 geschrieben, ungefähr ein Jahr nach „Viel Lärm um Nichts."

Ich will die Schlußfolgerung, zu der ich gekommen bin, nicht zu Tode hetzen; ich möchte nur zusammenfassen, was man mir ohne weiteres zugeben wird, und zwar, daß ich in den Stücken und hauptsächlich in den „Beiden Veronesern" und „Viel Lärm um Nichts" dieselbe Geschichte fand, die in den Sonetten erzählt wird, eine Geschichte, die dort unorganisch hineingezogen wurde, deren Einführung einen Kunstfehler bedeutet und deren Behandlung zu seltsam ist, um etwas anderes als persönlich zu sein. In diesen Stücken haben wir verschiedene Ansichten über die Geschichte der Sonette; die erste in den „Beiden Veronesern", als der Verrat Shakespeare noch frisch in der Seele brannte und seine Worte noch mit bitterem Gefühl getränkt waren:

Gemeiner Freund, das heißt treulos und lieblos . . .

die zweite in „Viel Lärm um Nichts", als der Schmerz des Verrates durch die Zeit etwas gelindert war. Shakespeare moralisiert dort ein wenig über den Vorfall. Er zeigt, wie ein Philosoph ihn ansieht, denn das ist Claudio in seiner Haltung gegenüber dem Verrat, wie ein Soldat und Weltmann, wie Benedikt und wie ein Prinz. Shakespeare wählt den Prinzen, um ihn die Ansicht aussprechen zu lassen, daß „die Sünde beim Stehler ist"

und nicht bei dem Mann, der vertraut. Dann wird die Geschichte in „Was ihr wollt", als der Verrat schon halb vergessen war, aufgenommen. Der Dichter unterstreicht die Tatsache, daß sein Abgesandter ein Jüngling war, aber die Gründe, die er dafür angibt, sind offenbar ungenügend. Schließlich wird noch der ganze Vorfall in seiner Beziehung zu Herbert in „Ende gut, alles gut" wiederholt, denn Bertram ist offensichtlich Herberts Bildnis, und seine edle Mutter wird gegen alle Wahrscheinlichkeit dazu benutzt, ihm Vorwürfe zu machen und ihn zu verdammen. Solche Fehler sind immer eine Beichte Shakespeares; Bertrams Worte sind eine Seelenenthüllung der ganzen aristokratischen, spielerischen Einstellung zum Leben. Kein Schriftsteller hätte seinen Helden ohne triftige persönliche Gründe in ein solches Licht gesetzt:

's ist wahr, sie reizte mich, und nach dem Brauch
Verliebter Jugend macht' ich mich an sie:
Sie hielt sich fern — und angelte nach mir
Und schürte meine Glut durch Sprödigkeit
(Wie jede Hemmung in der Liebe Bahn
Die Liebe nur entflammt). Und so, zuletzt,
Als List sich ihrem mäß'gen Reiz vereint,
Erreichte sie ihr Ziel: sie nahm den Ring,
Und ich erhielt, was jeder Untergebne
Wohl um den Marktpreis hätt' erkauft.

Ich muß noch ein Wort von Bertram anführen, weil es Shakespeare später in „Troilus und Cressida" wiederholt. Bertram sagt von Diana:

Im Lager war sie jedem leichte Beute.

Dies war die Ansicht Shakespeares über Mary Fitton. Wer nach diesen Wiederholungen noch glaubt, daß die Geschichte der Sonette erfunden ist, dem ist überhaupt nicht durch Argumente beizukommen.

IV

Die Sonette. Zweiter Teil

Nachdem wir die Geschichte der Sonette einige Male in den Dramen aus derselben Zeit gefunden haben, dürfte es interessant sein zu untersuchen, ob nicht in anderen Schauspielen Einzelheiten vorhanden sind, die auf die Persönlichkeiten dieses seltsamen Dreiecksdramas ein Licht werfen. Mit Ausnahme der vier schon erwähnten Stücke, kann ich keine bestimmte Anspielung auf Shakespeares verräterischen Freund Lord Herbert finden. Er war „ein falscher Freund", sagen uns die Stücke, ein „gemeiner Freund, treulos und lieblos", ein „Freund von schlechter Sitte", dem er trotz seiner Jugend Vertrauen entgegengebracht hatte. Aber außer dieser verächtlichen, oberflächlichen Charakterisierung herrscht Schweigen. Meiner Ansicht nach hat Lord Herbert keinen tiefen oder besonderen Eindruck auf Shakespeare gemacht, eine Meinung, die einen bestimmten Klatsch zum Stillstand zu bringen beabsichtigt. Es ist kein Zweifel vorhanden, daß Shakespeares Geliebte Mary Fitton, die dunkle Dame der Sonettenreihe von 128—152, immer wieder in den Stücken vorkommt und eine starke Veränderung seiner Einstellung dem Leben und der Kunst gegenüber bewirkt hat. Bevor ich mit dieser Identifizierung der Mary Fitton und ihrem Einfluß auf Shakespeare beginne, möchte ich dem Leser die Tatsache in Erinnerung rufen, daß Shakespeare von Natur aus ein sinnlicher Mensch war, ein Mensch, für die Liebe geschaffen, was ebenso selten ist wie ein vollendetes Genie. Die Geschichte seiner Anbetung und Leidenschaft für Mary Fitton ist die Geschichte seines Lebens. Dies ist von den Kommentatoren und Kritikern bis heute nicht genügend anerkannt worden. Wir wollen jetzt die Tatsachen zusammenstellen und sie in dem Lichte betrachten, das die Dramen auf die wichtigste Person dieser Geschichte, auf Mary Fitton, werfen. Wir werden dabei wahrscheinlich erfahren,

daß Shakespeare der leidenschaftlichste Liebhaber und Liebesdichter der Weltliteratur war.

Die Geschichte erzählt uns, daß Mary Fitton im Jahre 1595, mit siebzehn Jahren, Hofdame der Königin Elisabeth wurde. Aus einem Briefe ihres Vaters an Sir Robert Cecil vom 29. Januar 1599 läßt sich fast mit Sicherheit entnehmen, daß sie schon mit sechzehn Jahren verheiratet war. Diese Ehe scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein, aber die bloße Tatsache zeugt für eine gewisse Ruhelosigkeit des Wesens oder eine überströmende Sinnlichkeit oder für beides zugleich und beweist, daß Mary Fitton selbst als junges Mädchen keine scheue, keusche Jungfrau war. In den Mantel eines Pferdeknechts gehüllt, pflegte sie nachts den Palast zu verlassen, um sich mit ihrem Liebhaber Lord William Herbert zu treffen. Obwohl zweimal verheiratet, hatte sie ein uneheliches Kind von Herbert und später zwei Töchter von Sir Richard Leveson.

Diese außergewöhnliche Frau ist zweifellos dieselbe, die Shakespeare als die „dunkle Dame" der Sonette geschildert hat. Fast jedes Sonett von den sechsundzwanzig seiner Geliebten gewidmeten enthält irgendeine Anklage gegen sie, und all diese Anklagen betreffen offensichtlich ein und dieselbe Frau. Im Sonett 131 wird sie als hart geschildert, im Sonett 133 als treulos, im Sonett 137 als der „Strand, zu dem sich jeder drängt . . .", als „aller Welt Anteil", im Sonett 138 als verlogen, im Sonett 139 spricht er von ihrer „List", im Sonett 140 nennt er sie stolz, in 142 spricht er von ihrem Mund, der „falschen Liebesbund schloß", in 147 nennt er sie „wüst wie Hölle, schwarz wie Nacht", in 148 „feil und schnöd", in 149 grausam, in 150 spricht er von ihrem Unwert, aber auch von ihrer bezwingenden Persönlichkeit, in 152 schildert er sie als „ungütig, unstet, treulos und meineidig".

Nun ist die erste Frage: Können wir diese dunkle Dame der Sonette in den Dramen finden? Die Sonette erzählen uns, daß sie blaß war, mit schwarzen Augen und schwarzem Haar. Gibt

es Dramenfiguren, die dieser Beschreibung entsprechen? Und wenn es der Fall ist, werfen sie irgendein neues Licht auf Mary Fittons Charakter? Schien ihm Mary Fitton stolz und wandelbar und verbuhlt, als er sie zuerst traf, bevor sie Lord Herbert kannte?

Die früheste Erwähnung der Geliebten des Dichters findet sich meiner Ansicht nach in „Romeo und Julia". „Romeo und Julia" wird von Furnival in das Jahr 1591 bis 1593 datiert; das Stück wird zuerst im Jahre 1595 von Meres erwähnt, zum erstenmal im Jahre 1597 veröffentlicht. Ich denke, daß es in seiner jetzigen Form aus dem Jahre 1597 stammt. Romeo, der, wie wir bereits gesehen haben, eine Inkarnation Shakespeares ist, wird uns gleich in der ersten Szene als verliebt in Rosalinde geschildert; diese Tatsache an sich sagt uns noch gar nichts; aber der Beweis, daß Shakespeare in inniger Verbindung zu einem Mädchen steht, das er Rosalinde nennt, wird später erbracht, und daher maße ich den ersten einführenden Worten eine gewisse Bedeutung zu. Romeo selbst sagt uns, daß sie „Dianens Witz" hat; das ist einer der Vergleiche, die Shakespeare am häufigsten auf seine Geliebte anwendet; dann spricht er von ihrer Keuschheit oder besser gesagt ihrer Unzugänglichkeit und fährt fort:

> Oh, sie ist reich an Schönheit, arm allein,
> Weil, wenn sie stirbt, ihr Reichtum hin wird sein.

Eine Wendung, die uns seltsam an die ersten Sonette erinnert.

In der zweiten Szene ladet Benvolio Romeo auf das Fest der Capulets ein, wo auch seine Liebe, die schöne Rosalinde, zu Gast ist, und fügt hinzu:

> Geh hin, vergleich mit unbefangnem Auge
> Die andern, die du sehen sollst, mit ihr.
> Was gilt's, dein Schwan dünkt eine Krähe dir.

Romeo erwidert, daß es kein schönres Weib geben kann als seine Geliebte, und Benvolio wendet ein:

> Ja, ja, du sahst sie schön, doch in Gesellschaft nie!
> *(Tut! You saw her fair, none else being by.)*

Dieses Wortgeplänkel erhält erst seine richtige Spitze, wenn wir annehmen, daß Rosalinde eher dunkel als blond (fair) war.

Im zweiten Akt, als Mercutio auf die Bühne kommt und Romeos Melancholie und Leidenschaft verspottet, ruft er aus:

> Bei Rosalindens Aug' beschwör' ich dich,
> Bei ihrer hohen Stirn, bei ihrer Purpurlippe.

Diese Beschreibung verblüfft mich. Shakespeare gibt uns selten so äußerliche Merkmale seiner Gestalten, und Mercutio spricht für Shakespeare selbst, ist eine aus Witz und Einfällen gewobene, völlig vom Dichter erfundene Gestalt.

Etwas später wird mein Verdacht bestätigt. In der vierten Szene des zweiten Aktes spricht Mercutio mit Benvolio über Romeo: sie wundern sich, wo er bleibt, und Mercutio sagt:

> Ja, dies hartherz'ge Frauenbild, die Rosalinde,
> Sie quält ihn so, er wird gewiß verrückt.

Und einen Augenblick später höhnt Mercutio Romeo, behauptet, er sei ja schon tot, „durchbohrt von einer weißen Dirne schwarzem Auge". Hier ist die Bestätigung meines Verdachtes. Es ist für Shakespeare ganz ungewöhnlich, die äußeren Merkmale seiner Gestalten zu schildern. Wir wissen weder, wie Romeo, noch, wie Julia, ja selbst nicht, wie Hamlet oder Ophelia aussahen, und hier wiederholt er die Beschreibung.

Die einzigen anderen Beispiele einer solchen äußerlichen Darstellung, die wir bei Shakespeare finden, sind die Skizze von Falstaff in „Heinrich IV." und die Blitzlichtaufnahme von Schmächtig in den „Lustigen Weibern von Windsor":

> Er hat nur so ein kleines, dünnes Gesichtchen und ein kleines, gelbes Bärtchen: ein rohrfarbenes Bärtchen.

Die beiden Photographien waren, wie wir damals schon bemerkt haben, sehr bedeutungsvoll, hauptsächlich die von Schmächtig, infolge ihrer auffallenden und seltsamen Naturwahrheit. Obwohl eine für die Handlung nebensächliche

Gestalt, ist Schmächtig durch Shakespeares Verachtung und Haß festgehalten, ebenso wie seine leidenschaftliche Liebe Rosalinde immer und immer wieder photographiert.

Die bei Shakespeare übliche Art, die äußere Erscheinung eines Mannes oder einer Frau zu schildern — falls er es überhaupt tat, was selten geschah —, kann man als die ideelle oder konventionelle bezeichnen. Ein gutes Beispiel finden wir in Hamlets Beschreibung seines Vaters, die er im Gespräch mit seiner Mutter entwirft:

> Apollos Locken, Jovis hohe Stirn,
> Ein Aug' wie Mars, zum Drohn und zum Gebieten,
> Des Götterherolds Stellung, wann er eben
> Sich niederschwingt auf himmelnahe Höhn ...

In dem besonderen Falle, mit dem ich mich eben beschäftige, ist Rosalinde nicht einmal eine untergeordnete Gestalt des Stükkes; sie kommt im ganzen Drama überhaupt nicht vor. Sie wird bloß gelegentlich von Benvolio und dann von Mercutio erwähnt, und Mercutio selbst spielt keine führende Rolle. Und doch ist ihre Beschreibung ins einzelne gehend und verblüffend realistisch trotz der Kürze. Wir haben wieder einmal eine Blitzlichtaufnahme der Frau. Sie „quält" Romeo, sie ist hartherzig, „eine weiße Dirne mit schwarzem Auge", zweimal in vier Zeilen wird sie blaß, dann wieder weiß genannt; ihre Gesichtsfarbe war ohne Zweifel matt, ohne eine Spur von Röte, in auffälligem Kontrast zu den schwarzen Augen und dem schwarzen Haar. Offensichtlich ist diese Beschreibung dem Leben entnommen, und ebenso offensichtlich ist es das Bild der „dunklen Dame" der Sonette.

Zur Unterstützung dieser Behauptung kann noch eine andere Beschreibung derselben Rosalinde in einem anderen Stücke dienen, eine Beschreibung, die so auffallend genau, aus so widerspruchsvollen und verblüffenden Charakterzügen zusammengesetzt ist, daß man sich wundert, warum sie in ihrer vollen Bedeutung nicht schon vor langer Zeit erkannt worden ist. Die

Tatsache, daß man ihren Sinn nicht erfaßte, ist ein Beweis mehr, wie wenig man Shakespeare mit dem geschärften Auge der Liebe liest.

Die Wiederholung des Porträts ist noch aus einem andern Grunde zu begrüßen. Sie gibt uns den Zeitpunkt an, in dem die Liebesgeschichte spielt. Es ist schwer, die Anspielung auf die dunkle Dame in „Romeo und Julia" genau zu datieren. Ihre nächste Erwähnung in einem Stücke kann mit einer gewissen Genauigkeit zeitlich begrenzt werden. Die „Verlorene Liebesmüh'" wurde von Shakespeare zwecks einer Vorführung bei Hofe, während der Weihnachtsfeiertage im Jahre 1597, revidiert. Als sie im Jahre 1598 im Druck erschien, lautete ihr Titel: „Eine angenehme, launische Komödie, ‚Verlorene Liebesmüh'' genannt, vorgeführt vor Dero Königl. Hoheit, Weihnachten vergangenen Jahres. Neu korrigiert und mit Ergänzungen versehen von W. Shakespeare." In diesen revidierten Teil führte Shakespeare wieder seine dunkle Liebe ein, und auch diesmal seltsamerweise unter dem Namen von Rosaline. Er liebte anscheinend die bloße Musik dieses Namens. Biron ist eine Inkarnation Shakespeares selbst, wie wir bereits gesehen haben, und das Zusammentreffen mit seiner Geliebten Rosaline in der Komödie, das Shakespeare in dieser revidierten Fassung einschaltet, ist so ungeheuer interessant, weil man sich denkt, daß er es seiner Geliebten zu Gefallen tut, die wahrscheinlich bei der Aufführung des Stückes zugegen war. Rosaline lobt Biron, bevor er erscheint, als einen frohen Mann und ausgezeichneten Erzähler, aber bei ihrem Zusammentreffen entspinnt sich ein witziges Wortgefecht, in dem sich Rosaline mit erstaunlicher Sicherheit behauptet, nicht ohne einen Unterton von Verachtung für Biron, nicht ohne eine gewisse „Hartherzigkeit", wie Mercutio es nannte. Jedes Wort verdient hier Beachtung:

Biron (zu Rosaline) *:* Hab' ich in Brabant nicht getanzt mit Euch?
Rosaline: Hab' ich in Brabant nicht getanzt mit Euch?
Biron: Ich weiß, das tatet Ihr?

Rosaline: Wie nutzlos dann,
Zu tun die Frage!
Biron: Seid doch nicht so rasch!
Rosaline: Die Schuld ist Euer, so fragend spornt Ihr mich.
Biron: Euer Witz geht allzu rasch, er wird bald müd.
Rosaline: Nicht, bis den Reiter er im Kote sieht.
Biron: Was hat die Uhr geschlagen?
Rosaline: Die Stunde unnützer Fragen.
Biron: Nun, schön heiß' Eure Larv'!
Rosaline: Wenn's das Gesicht nur darf!
Biron: Sie schaff' Euch manchen Freier!
Rosaline: Nur Eures Schlags nicht sei er.
Biron: So scheid' ich denn, nicht Euer.

Diese Rosaline hat auch offensichtlich „Dianens Witz" und ist ebensowenig in Biron verliebt wie Rosaline aus „Romeo und Julia" in Romeo.

Die nächste Anspielung ist noch charakteristischer. Es ist das Gespräch zwischen Biron, Longaville und Boyet. Longaville zeigt seine Bewunderung für eine der Hofdamen der Prinzessin, für die blonde, die „ein hold Jungfräulein ist".

Biron (zu Boyet): Wer ist die mit der Haube?
Boyet: Rosaline, ich glaube.
Biron: Vermählt oder nicht?
Boyet: Ihrer Laune, die nichts bricht.
(To her will, sir, or so.)
Biron: Willkommen, Herr! Ade zugleich!

Dieses: „to her will, sir, or so", entspricht ganz dem Geiste der Sonette. Jeder wird sich an die ersten zwei Zeilen des Sonetts 135 erinnern:

Manche hat ihren wunsch — du deinen Will
Und Will dazu und Will noch obendrein.

Dieses: „to her will, sir, or so", finde ich außerordentlich bedeutungsvoll, denn es ist nicht nur ohne jeden Zusammenhang mit dem Stücke und kommt daher ganz unerwartet, sondern auch die Charakterzeichnung ist unerwartet; Jungfrauen pflegen im allgemeinen nicht ihrem Willen im doppelten Sinne vermählt zu

sein, und außerdem wird keine von den andern Hofdamen überhaupt beschrieben.

Etwas später spricht wieder Biron in einer Art und Weise von Rosaline, die vollkommen verblüfft. Zuerst wütet er gegen sich selbst, daß er überhaupt verliebt ist:

> Oh! – und ich! fürwahr verliebt!
> Ich, sonst Kupidos Geißel!

Es scheint mir, daß Shakespeare uns hier wieder eine Beichte ablegt, wie er schon einmal unvermutet einschaltete, daß Jacques ein Wüstling war. Wie dem auch sei, erlebt man jedenfalls eine Überraschung in der Fortsetzung des Monologs, dessen verblüffende Wendungen um so charakteristischer sind:

> Und das mit Meineid: oh, das Ärgste noch!
> Und unter Drein die allerärgste noch!

Die erste Zeile, der Meineid, der durch seine Liebe zu Rosaline entsteht, kann aus dem Zusammenhang des Stückes erklärt werden; aber Shakespeare nennt sich selbst im Sonett 152 „meineidig", weil er durch falsche Schwüre seine Liebste gewinnen wollte, oder vielleicht im Hinweis auf die Tatsache, daß er verheiratet war und meineidig wurde, als er einer anderen Frau als seiner eigenen Liebe schwor. Man muß dieses „meineidig" im Gedächtnis behalten.

Noch verblüffender ist die zweite Zeile. Hier sagt uns Biron, daß er unter den drei Hofdamen der Prinzessin die „allerärgste" liebt. Bis zu diesem Augenblick haben wir nur Nettes über Rosaline und die andern Damen gehört, wir hatten keine Ahnung, daß eine von ihnen schlecht war, viel weniger noch, daß Rosaline als „allerärgste" galt. Es zwingt sich uns die Vermutung auf, die sich später noch verdichtet, daß Shakespeare von sich und einer bestimmten Frau spricht. Sonst müßten wir zugeben, daß die Schilderung Rosalines, künstlerisch genommen, schlecht ist, schlecht ohne jede Entschuldigung, denn wozu sollte er diesen Reichtum unangenehmer Einzelheiten auf eine Nebenfigur

verschwenden? Er verschlimmert noch seinen Fehler. Er spricht weiter von Rosaline:

> Ein bläßlich Ding mit samtnen Augenbrauen
> *(A whitely wanton with a velvet brow),*
> Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen;
> Ja, und ein Mädchen, das tun wird die Tat,
> Wär' Argus auch ihr Wächter und Kastrat.
> Ich, seufzen nun um sie! Wach sein für sie!
> Beten für sie! — Nur zu, es ist ein Kreuz . . .

Es ist selbstverständlich ein Fehler des Stückes, daß Biron seine Geliebte als eine unzuverlässige Dirnennatur schildert. Es ist nicht nur unerwartet und unnötig, es schwächt auch unser Mitgefühl für Biron und seine Geliebte und vermindert unser Interesse an dem Stück. Aber wir haben uns bereits überzeugt, daß dort, wo Shakespeare einen Kunstfehler begeht, ein starkes, persönliches Gefühl und keine Unzulänglichkeit der Auffassung dahinter steckt, und diese Regel bestätigt sich auch in diesem Falle. Shakespeare-Biron beschreibt die Frau, die er liebt, denn er beschreibt sie nicht nur als verbuhlt und unzuverlässig zum Schaden des Stückes, sondern schildert sie auch bis in alle Einzelheiten, und zwar sie als einzige Gestalt in der ganzen Komödie. Er hat auch in keinem seiner anderen Stücke eine so wiederholte Schilderung der äußeren Merkmale gegeben.

> Ein bläßlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
> Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen . . .

Dies ist sicherlich dieselbe Rosaline, die in „Romeo und Julia" geschildert ist. Aber die Darstellung der äußeren und der inneren Eigenschaften ist hier merkwürdiger und detaillierter als im ersten Stück. Shakespeare kennt nun seine Rosaline besser. Die bloße Tatsache, daß hier wieder ihre äußere Erscheinung bis in solche Einzelheiten beschrieben wird und daß der hartherzige Zug, den Mercutio an ihr bemerkt hat, jetzt zur Verbuhltheit geworden ist, scheint mir höchst bedeutsam, hauptsächlich, wenn wir uns daran erinnern, daß Mary Fitton aller

Wahrscheinlichkeit nach bei der Aufführung des Stückes zugegen war. Schon zu Weihnachten 1597 hat Shakespeares Leidenschaft die Höhe des erotischen Zweikampfs erreicht. Mary Fitton hatte ihn so gequält, daß er sich nun die Freude leistet, sie öffentlich zu beschimpfen, während man annehmen sollte, er würde das Stück dazu benutzen, sich bei ihr einzuschmeicheln und ihr Komplimente zu machen. Diese Behauptung wird nicht durch den Einwand geschwächt, daß das große Publikum die Anspielungen vielleicht nicht ganz verstand.

Es ist fast unwahrscheinlich, daß nicht ein einziger unter den Hunderten von Kommentatoren etwas Eigentümliches an der äußeren Schilderung Rosalines fand. Shakespeare wird so selten realistisch, daß jeder Kritiker dadurch hätte verblüfft werden müssen. Sie gehen jedoch wortlos darüber hinweg, Coleridge und Tyler nicht ausgenommen.

Die dritte Szene im vierten Akt der „Verlorenen Liebesmüh'" beginnt mit einem höchst charakteristischen Monolog Birons:

> Der König jagt das Wild; ich hetze mich selbst. Sie pechen ihre Netze, und ich bin umnetzt von Pech. Pech! Das besudelt. Besudelt! pfui, ein schnödes Wort!

Hier spielt Biron offensichtlich auf die Pechkugeln an, die seine Liebe „statt Augen" hat, und auf ihre „schnöden Fehler", die Shakespeare in den Sonetten und im Othello erwähnt. Biron fährt fort:

> Ach, aber ihr Auge! Beim Sonnenlicht! wär's nicht um ihr Auge, durchaus nicht wollt' ich sie lieben; ja, um ihre zwei Augen! — Schön, ich tue nichts auf der Welt als lügen und in meinen Hals lügen. Beim Himmel! ich liebe, und das lehrt mich reimen und schwermütig sein; und hier ist ein Stück meiner Reimerei, und hier meine Schwermut. Gut, sie hat eins meiner Sonette bereits: der Rüpel bracht' es, der Narr sandt' es, und das Fräulein hat es. Süßer Rüpel, süßerer Narr, süßestes Fräulein.

Dies beweist mir, daß einige der Shakespearischen Sonette schon im Jahre 1597 geschrieben wurden. Tyler versucht zwar

die Entstehungszeit der Sonette auf die drei Jahre von 1598 bis 1601 zu begrenzen, die drei Jahre, von denen Shakespeare im Sonett 104 spricht.

> ... Drei winter kalt
> Jagten vom walde dreier sommer licht.
> Drei lenze schön, in gelben herbst gewandt,
> Sah ich im lauf der zeiten und das blühn
> Des mai dreimal von juni-glut verbrannt,
> Seit erst ich frisch euch sah, euch jetzt noch grün.

Lord Herbert kam zuerst im Frühjahr des Jahres 1598 an den Hof, und so mag das Sonett 104 den Tatsachen entsprechen, soweit es Herbert betrifft. Aber ich habe nicht die Absicht, den Dichter so wörtlich zu nehmen. Statt mit dem Frühjahr 1598 zu beginnen, nehme ich an, daß einige der Sonette an die Dame wahrscheinlich im Jahre 1597 oder selbst früher noch geschrieben wurden, und doch konnte Shakespeare mit einer gewissen Berechtigung von drei Jahren sprechen, wenn der Zeitraum 1601 zu Ende ging. Ein Dichter ist nicht zu statistischer Genauigkeit verpflichtet.

Im vierten Akte gesteht Biron seine Liebe für die „himmlische Rosaline", und der König neckt ihn, ganz im Geiste der Zeit:

> *König:* Bei Gott, dein Lieb ist schwarz wie Ebenholz.
> *Biron:* Ist Ebenholz ihr gleich? O hehrer Baum!
> Ein Weib aus dem wär' alles Heiles Stolz.
> Wer reicht ein Buch und nimmt mir ab den Eid?
> Ich schwöre: was da schön ist, schön erst ward's,
> Nachdem ihr Blick das Auge hat geweiht;
> Kein Gesicht ist schön, das nicht, wie ihres, schwarz.

Hier schildert uns Shakespeare wieder seine Geliebte, obwohl er es schon im gleichen Stück früher und besser getan hatte. Er verbreitet sich über ihre dunkle Schönheit und lobt sie, wie er sie im Sonett 127 gelobt hat. Es ist ein Kunstgriff der Leidenschaft, die Extreme der Kritik und des Lobes miteinander abwechseln zu lassen.

Zur Zeit Elisabeths pflegten die Dichter und Höflinge rotes Haar und helle Haut als die Merkmale der Schönheit zu preisen, um damit der Königin ein Kompliment zu zollen. Die Servilität, die für alle germanischen Rassen charakteristisch ist, trat besonders in England schon früh hervor und brachte die Männer selbst in jenen Renaissancetagen dazu, nicht nur blondes Haar zu überschätzen, sondern auch schwarzes Haar und schwarze Augen als häßlich zu verurteilen. Der König erwidert:

König: O Unsinn! Schwarz ist Angehör der Hölle,
Des Kerkers Dunkel und des Nachtgrauns Reich;
Doch Schönheit strahlt auch durch des Himmels Helle.
Biron: Schnell trügt er Teufel, lockt er Engeln gleich.
Soll schwarz das Antlitz meiner Liebsten sein,
So traurt's, daß Schmink und fremde Lockentracht
Entzückung aufregt durch erborgten Schein;
Sie ist es, die das Schwarze selbst schön macht.
Ihr Liebreiz gibt der Zeitmod' andern Schwung;
Natürlich Blut, für Schminke gilt es nun;
Und Rot, zu meiden die Mißbilligung,
Färbt schwarz sich, ihrer Stirn es nachzutun.

Unser schüchterner Dichter wird kühn genug, um in seiner Bühnenverkleidung die Farbe der Haare seiner Liebsten gegen die der Königin auszuspielen. Die bloße Tatsache spricht Bände für alle, die Shakespeare kennen.

Sonett 127 hat fast dieselben Wendungen:

In alter zeit hielt man nicht schwarz für fein
Und wenn, so trug es nicht der schönheit nam . . .
Nun sezt sich schwarz als schönheitserben ein
Und schönheit leidet schimpf und bastard-scham.

Denn da sich Jeder kraft der schöpfung stahl,
Aus kunst und borg, aus schlechtem schönes schuf:
Fehlt süßer schönheit nam und heiliger saal . . .
Sie ist entweiht und lebt gar in verruf.

Drum, herrin, hast du haare schwarz wie nacht
Und augen so — und sie sind traurern gleich

Da man, nicht schön von art, sich schönheit macht,
Mit falschem prunk beschimpft das erdenreich.

Doch, da sie trauern, ziert so ihre pein
Daß jeder ausruft: schönheit muß so sein!

Es kann kein Zweifel vorhanden sein, daß Shakespeare in dieser Rosaline des „Romeo und Julia" und der „Verlorenen Liebesmüh'" die dunkle Dame der zweiten Sonettenreihe beschreibt und sie gegen seine Gewohnheit in der Komödie noch genauer geschildert, als er es in den Sonetten getan hat.

Es gibt eine Zeile am Schluß dieses Aktes, die sehr charakteristisch ist, wenn man sie neben das Vorangegangene stellt. Es ist anscheinend eine Beichte Shakespeares und ein Beispiel dieser Art von Gewissensprüfung, die sein ganzes reifes Schaffen durchsetzt:

Der Mädchen Untreu' wird des Meineids Dorn sein...
(Light winches may prove plagues to men forsworn.)

Es scheint, daß wir mit vollem Recht das Wort meineidig betonten, als es uns zum ersten Male begegnete.

In der zweiten Szene des fünften Aktes, die mit einem Gespräch der Prinzessin mit ihren Damen beginnt, wird unsre Ansicht über Rosaline bestätigt. Katharina spottet über Rosalines Unbeständigkeit, nennt sie „muntren Sinns, reg und flatterhaft", sagt, sie wäre:

ein leichter Sinn in einer dunklen Schönheit.

Diese unnötigen Wiederholungen beweisen mir, daß Shakespeare seine Geliebte schilderte, wie sie leibte und lebte. Wenn man nicht mit mir übereinstimmt, mag man mir eine andere Stelle zeigen, in der er sich eine so genaue Schilderung leistet. Aber dieses leichte Wortgeplänkel der Mädchen bringt mehr als eine Beschreibung Rosalines. Als Rosaline sagt, daß sie Biron quälen und zu ihrem Knecht machen will, bevor sie weggeht, fügt die Prinzessin hinzu:

Nichts ist so sehr befangen, wenn gefangen,
Als Witz vernarrt...

Rosaline erwidert:

> Der Jugend siedend Blut wallt nicht so über,
> Als wenn der Ernst bekommt das Liebesfieber.

Diese Bemerkung hat keinerlei Bedeutung in Rosalines Munde. Biron ist in dem Stück als ein junger Mensch gedacht, sein Ernst ist nie erwähnt worden, sondern nur sein Witz und sein Humor. Die Prinzessin nennt ihn den regen Biron. Die beiden Zeilen sind sicherlich auf Shakespeare selbst gemünzt. Als er die Sonette schrieb, hielt er sich für alt, und sicherlich standen seine vierunddreißig Jahre in krassem Gegensatz zu den neunzehn Jahren der Mary Fitton.

Schon im Jahre 1597, bevor noch William Herbert auf der Bildfläche erschien, wußte Shakespeare, welch ein loses Geschöpf seine Geliebte war:

> Ja, und ein Mädchen, das tun wird die Tat,
> Wär' Argus auch ihr Wächter und Kastrat.

Shakespeare hat uns seine Geliebte in diesen Stücken als eine höchst außergewöhnliche Frau geschildert: groß, blaß, mit schwarzen Augen und schwarzen Brauen, „eine Zigeunerin", wie er sie nennt, von Natur herrschsüchtig, ungezügelt, witzig, leidenschaftlich — ein loses, leichtes Blut, daher von aristokratischer Abstammung und hohem Rang. Es wäre schon überzeugend genug, wenn ein Mädchen in jener Zeit gefunden würde, das all diese ganzen Eigenschaften in sich vereinigt. Aber unsere Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir uns überlegen, daß dieses Bildnis seiner Geliebten mit der größten Genauigkeit in den Stücken wiederholt wird, und zwar an Stellen, wo es nicht hingehört und die Wirkung schwächt. In den späteren Stücken finden wir immer wieder diese Verführerin mit dem Zigeunerblut. Sie hat auf Shakespeare den tiefsten Eindruck gemacht. Sie war in der Tat die eine Liebe seines Lebens. Es war ihre Falschheit, die ihn zur Selbsterkenntnis und zum Wissen um das Leben brachte und den frohsinnigen Dichter von Komödien

und Historien zum Autor der größten Tragödien werden ließ, die je ein Menschenhirn schuf. Shakespeare verdankt Mary Fitton den größten Teil seines Ruhmes.

Trank ich sirenen-tränen, mischerei
Aus tiegeln scheußlich wie die hölle drin!
Gab ängsten hoffnung, hoffnung ängste bei,
Verlor da wo ich griff nach dem gewinn!

Indes es selig sich wie niemals dachte,
Wie nur mein herz verfiel in sündiges irren!
Was so mein aug aus seinem kreise brachte
In dieses wahnsinnhaften fiebers wirren!

Wie muß sie sein Blut vergiftet haben, bevor er das wunderbare Sonett schrieb!

V

Die Sonette. Dritter Teil

Die interessanteste Frage der Sonette, die Frage von vitaler Bedeutung, die alle andern in Schatten stellt, ist nie entsprechend erörtert und beantwortet worden. Sobald die englischen Kritiker vor ungefähr hundert Jahren bemerkten, daß die Sonette in zwei Teile zerfallen und daß der erste und längere einem jungen Mann gewidmet war, empörten sie sich und fällten ihr Urteil mit verdächtiger Eile, auf Grund von Beweisen, nach denen man keine Katze hängen könnte. Hallam, „der Unparteiische", meinte, „es wäre für Shakespeares Ruf besser gewesen, wenn die Sonette nie geschrieben worden wären", und selbst Heine, durch die Übereinstimmung der öffentlichen Meinung verführt, bedauerte „die traurige Degradierung der Menschheit", die in den Sonetten zu finden ist. Aber bevor wir uns dem Genusse einer moralischen Überlegenheit über Shakespeare hingeben, mag es vielleicht erlaubt sein, zu fragen, wodurch die Tatsache begründet ist und wie weit seine Schuld feststeht.

Keiner, der mir bis hierher gefolgt ist, braucht die Versicherung, daß ich kein Interesse am Reinwaschen Shakespeares habe. Ich gehe darauf aus, ihn so zu malen, wie er lebte und liebte, und hätte ich ihn so lasterhaft wie Villon oder so grausam wie ein Wiesel gefunden, so hätte ich es ebenso wahrheitsgemäß geschildert, wie ich jetzt für seine Großzügigkeit und Güte eintrete.

Bevor der Leser Shakespeares Schuld oder Unschuld entsprechend beurteilen kann, muß er sich zwei auffällige Eigentümlichkeiten dieses Mannes gegenwärtig halten, die beiden Charakterzüge, auf die ich bereits hingewiesen habe, die jedoch jetzt noch einmal hervorgehoben werden müssen, damit man sich ihrer in jedem Augenblick instinktiv bewußt wird, und zwar seine Sinnlichkeit und seinen Snobismus.

Seine Sinnlichkeit ist, wie wir bereits gesehen haben, den Geschöpfen seines Temperaments wie denen seines Intellekts, seinen Dichtern wie seinen Denkern gemeinsam und beweist uns, daß Romeo und Jacques, der Herzog aus „Was ihr wollt" und Hamlet ein und dieselbe Person sind. Wenn man sich mit der Frage gründlich beschäftigt, wird man finden, daß seine alles durchdringende Sinnlichkeit die Quelle oder mindestens die natürliche Begleitung seiner weichen Güte und seines Mitgefühls ohnegleichen ist.

Shakespeare hat uns kein Bildnis des Helden oder des Abenteurers hinterlassen. Er hat keine neuen Ausdrucksmöglichkeiten für männliche Tugenden und Laster gefunden, aber er verlieh der Begierde und ihren Verzweigungen, der Liebe, der Eifersucht, der Verzweiflung unsterblichen Ausdruck, münzte ergreifende Worte für Bitten und Klagen, für Sanftmut und Mitgefühl, für alle weicheren und femininen Eigenschaften. Das Verlangen vor allem hat ihn zu Wendungen inspiriert, die von zwingenderer Gewalt sind als selbst die Worte, die sich der atemlosen Sappho entrangen, da Lust ihren Leib zu einer Lyra unsterblicher Musik umschmolz. Ihre Lyrik hat nicht die Kraft von Othellos Ausruf:

... O du Unkraut,
So reizend lieblich und wie Duft so süß,
Daß es dem Sinn wehtut –

oder von Kleopatras verblüffender Äußerung:

... nimm Gold und hier zum Kuß
Die blausten Adern –

die eine Enthüllung eines ganz von Eitelkeit und Sinnlichkeit erfüllten Lebens ist, einer Sinnlichkeit, die zu einem Gott gesteigert und mit orientalischer Hingabe angebetet wurde.

Ich glaube nicht, daß ich diesen Punkt weiter auszubauen brauche; wie ich bereits bemerkt hatte, faßt Orsino, der Herzog aus „Was ihr wollt", die Liebesphilosophie Shakespeares in die Worte zusammen:

... Gebt mir volles Maß, daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. –

Shakespeare sagte uns die Wahrheit über sich selbst, als er im Sonett 142 schrieb: „Mein Fehl ist Liebe." Wir können von ihm neue Worte oder eine neue Methode in der Schilderung des leidenschaftlichen Verlangens erwarten.

Die zweite Eigentümlichkeit Shakespeares, die wir uns immer gegenwärtig halten müssen, bevor wir mit der Prüfung der Sonette beginnen, ist sein außerordentlicher Snobismus.

Der englische Snobismus ist wie der Londoner Nebel, dichter als sonst in einem Lande. Er ist in der Tat so übermäßig, daß er als etwas ganz andres erscheint. Ein Beispiel dafür: Als Gladstone bei irgendeiner Gelegenheit einmal verhört wurde, erwiderte er auf die Frage, ob er mit einem gewissen Lord befreundet sei, statt sie einfach zu bejahen, daß er sich nicht berechtigt fühle, einen so großen Aristokraten Freund zu nennen; er habe lediglich die Ehre, ihn zu kennen. Nur in England konnte ein Mann, der selbst soviel Adelstitel verlieh, wie es ihm paßte, sich vor der Aristokratie mit einer solchen Demut verneigen.

Zu Shakespeares Zeiten war der englische Snobismus noch stärker als heute. Er war durch das Gesetz gestützt und durch Strafen aufgezwungen. Es wurde als Beleidigung angesehen und öfter als einmal gerichtlich bestraft, wenn man von einem Lord sprach, ohne ihm den Titel zu geben. Shakespeares ganze Stellung erklärt auch, wie sein angeborener Snobismus zur Servilität gesteigert wurde. Er war geborener Aristokrat, wie wir gesehen haben, und fühlte eine innere Verwandschaft mit allem Höflichen, Ritterlichen und Großzügigen des aristokratischen Lebens. Diese Tendenz wurde noch durch seinen Beruf verstärkt. Der Mittelstand, schon tief in den Puritanismus versunken, sah im Theater kaum etwas Besseres als ein Bordell und zeigte seine Verachtung für die Schauspieler auf mannigfaltige Weise. Der Pöbel mit seinen „fetten Mützen und dem stinkenden Atem" war Shakespeare ebenso verhaßt wie die gewinnsüchtigen Bürger mit dem glattgeschorenen Kopf, die ihn und die Seinigen erbarmungslos verdammten. Er war daher auf die jungen Aristokraten angewiesen, die die Klassiker gelesen hatten und die Künste liebten. Seine Werke zeigen, wie sehr er sie bewunderte. Er konnte Bassanio, Benedikt oder Mercutio mit verblüffender Lebenswahrheit schildern. Man kennt allgemein seine Vorliebe für diese Gestalten, denen er seinen eigenen, poetischen Geist und Charme verleiht. Die Niedrigstehenden dienen ihm nur als Material für die Komödie oder Farce. Er weigert sich, sich mit ihnen ernsthaft zu beschäftigen.

Sein Snobismus führt ihn zu ganz erstaunlichen Dingen. So hat zum Beispiel jeder Kritiker mit Erstaunen gemerkt, welche außerordentliche Tatsachentreue er in seinen historischen Dramen entwickelt. Er nimmt manchmal ganze Seiten aus einem früheren Stücke oder aus Plutarch und benutzt sie mit nur einigen sprachlichen Veränderungen in seinen Dramen. Er ist sehr genau in bezug auf das Tatsächliche, versucht den Vorgang zu erklären, selbst wenn dadurch die Handlung aufgehalten wird; sobald

aber eine Tatsache in Konflikt mit seinem Respekt für die Würdenträger gerät, verliert er seine sympathische Gewissenhaftigkeit. Er erzählt uns von Agincourt, ohne die Tatsache zu erwähnen, daß es die englischen Bogenschützen waren, die die Schlacht gewannen; und doch kannte er die Wahrheit genau. Der Chronist, dem er die Geschichte entnahm, verbürgte sich für die Tatsachen. Aber Shakespeare zog es vor, den Sieg Heinrich und seinen Lords zuzuschreiben. Shakespeare liebte die Lords mit leidenschaftlicher Bewunderung; und wenn er sich selbst malte, so schlüpfte er in die Gestalt eines Herzogs oder eines Prinzen.

Wenn wir uns diese Einstellung gegenwärtig halten, diese ungeheure Sensibilität und Sinnlichkeit und den beinah unfaßbaren Snobismus, können wir uns die Sonette vornehmen.

Das erste, was uns in den Sonetten auffällt, ist die Tatsache, daß, obwohl hundertundfünfundzwanzig dem Jüngling und der Liebe Shakespeares zu ihm gewidmet sind und nur sechsundzwanzig der Frau, jedes von den Sonetten an die Frau von einer erschreckenden Wahrhaftigkeit der Leidenschaft gestempelt ist, während die dem Jüngling gewidmeten eher konventionell als überzeugend wirken. Er malt die Frau, wie sie leibt und lebt, stark, stolz, mit dunklen Augen, schwarzem Haar und blassem Gesicht, eine Dirnennatur mit der seltenen Macht, alles Schmachvolle des Dirnentums von sich abzuschütteln. Er findet eine in der Literatur neue Methode, um sie uns zu beschreiben. Er will keine poetische Übertreibung. Der Schnee ist weißer als ihr Busen, die Wohlgerüche sind süßer als ihr Atem:

> Und doch ist meine liebe mir so reich
> Als jede die man fälscht mit lug-vergleich.

Seine Leidenschaft ist so stark, daß er nicht den Wunsch empfindet, ihre Verführung stärker zu malen, als sie ist. Sie ist ihm sozusagen ins Blut übergegangen, und jeder Tropfen seines Blutes würde unter dem Mikroskop ihr Bild zeigen. Man greife willkürlich irgendein Sonett heraus, und man wird seine Begierde rasen hören.

Aber wie ist nun der Jüngling? Der „Herr-Herrin" seiner Leidenschaft, um ihm den Titel zu geben, der die Dummen von Shakespeares Schuld überzeugte? Kein Wort der Beschreibung ist zu finden, kein malendes Epitheton — nichts. Wo ist der Schrei dieser furchtbaren, schamlosen, vernichtenden Leidenschaft, die Shakespeares Gewissen beherrschte und seinen Willen versklavte? Kaum eine Phrase, die über bloße Zuneigung hinausgeht — eine Zuneigung, die Shakespeare mit vierunddreißig Jahren für einen begabten, hübschen Aristokraten wie Lord Herbert, der Jugend, Schönheit, Reichtum und Witz besaß, empfunden haben könnte. Herbert war auch ein Dichter: ein Gönner ohnegleichen. „Wenn Southampton mir tausend Pfund gab," mochte sich Shakespeare überlegt haben, „wird mich vielleicht Lord Herbert zum Master of the Revels machen oder mir einen noch höheren Posten verschaffen." Eine aristokratische Gesellschaft macht selbst aus dem Stärksten einen Parasiten, wie Dr. Johnsons berühmter Brief an Lord Chesterfield beweist.

Aber wir wollen die Vermutungen beiseite lassen und uns mit den Sonetten selbst befassen, die an den Jüngling gerichtet sind. Das erste Sonett beginnt:

> Von schönsten wesen wünscht man einen sproß
> Daß dadurch nie der schönheit rose sterbe.

Dies ist ein sehr gutes Argument, wenn es an eine Frau gerichtet ist, aber von einem Mann einem Mann gegenüber gebraucht, klingt es falsch und gezwungen; und doch zieht es sich als Thema durch die ersten siebzehn Sonette hindurch. Es ist genau dasselbe Argument, das Shakespeare immer wieder in „Venus und Adonis" vorbringt:

> Der Same keimt, die Schönheit treibe Sprossen. —
> Du wardst erzeugt — was hältst du dich verschlossen? (167/8)
>
> Denn erbt dein Ebenbild von dir die Züge,
> So wird des Todes Macht an dir zur Lüge. (173/4)
>
> Vergrabne Schätze muß der Rost verzehren,
> Das ausgegebne Gold muß Gold gebären. (767/8)

Und am Ende des dritten Sonetts finden wir dasselbe Argument:

Doch lebst du zum vergessenwerden hier:
Stirb einzeln und dein bild erstirbt mit dir.

Im vierten, sechsten und siebenten Sonett kommt er mit denselben Vorstellungen. Im zehnten Sonett ruft der Dichter aus:

Mach dir ein andres selbst aus lieb zu mir
Daß schönheit lebt im Deinen oder dir.

Und am Ende des dreizehnten Sonetts schreibt er wieder:

Dir war ein vater? Daß dein sohn so spricht!

Jedes dieser Sonette enthält einfach das Argument, das mit derselben Kraft und mit weit größerer Überzeugungsmacht in „Venus und Adonis" auseinandergesetzt wurde.

Shakespeare benutzt auf diese Weise die Leidenschaft, die er für eine Frau empfand, um seine Zuneigung für den Jüngling auszudrücken. Es kann kein besserer Beweis für die Tatsache gefunden werden, daß er den Jüngling nie mit Leidenschaft geliebt hat.

Im Sonett 18 ändert Shakespeare den Ton. Er sagt dem Jüngling, daß er nicht durch Kinder, sondern durch Shakespeares Verse Unsterblichkeit erreichen wird. Das Sonett 19 klingt in denselben Gedanken aus:

Bring, alte zeit, die schwerste schädigung!
In meinem lied bleibt meine liebe jung.

Sonett 20 wird oft als Beweis für die intimen Beziehungen angeführt:

Ein frauenantlitz das natur selbsthändig
Gemalt – hast du, Herr-Herrin meiner minne,
Ein zartes frauenherz, doch das nicht ständig
Den wechsel sucht nach falscher frauen sinne.

Ein aug so hell wie ihrs doch nicht so hehlend,
Jed ding vergoldend worauf es sich wendet,
Ein mann in form, den formen all befehlend,
Des mannes aug und weibes seele blendet.

Du warst als frau gedacht als erst dich schaffte
Natur, doch sie verliebte sich beim werke,
Indem durch zutat sie dich mir entraffte,
Tat sie ein ding bei — nicht für meine zwecke.

Doch da sie dich erlas zu weibes labe,
Sei mein dein lieben, ihnen liebes-gabe.

Die letzten sechs Zeilen dieses Sonetts sind der vollkommene Gegenbeweis intimer Beziehungen und sind, glaube ich, als ein solcher Gegenbeweis gedacht. Shakespeare hatte bereits die Klatschsucht seiner Freunde erkannt und wollte die Uneigennützigkeit seines echten Gefühls dartun.

Sonett 22 klingt viel ehrlicher, obwohl nicht so leidenschaftlich; es verstärkt weder, noch widerlegt es die Behauptung. Sonett 23 ist dasjenige, auf das sich die meisten, die Shakespeare-verdammen, stützen:

So wie ein unvollkommner spieler tut
Der seine rolle in der angst vergaß
Und wie ein wild geschöpf mit zuviel wut
Das selbst sich schwächt durch stärke-übermaß:

So entfiel mir weil ich mir nicht vertrau
Des liebe-gottesdienstes richtiger gang.
Durch eigne wucht scheint meine liebe flau,
Bedrückt durch eigner stärke überschwang.

O sei mein buch drum meine redekunst
Und stummer künder meiner brust die fragt!
Es fleht um liebe und schaut aus nach gunst
Mehr als der mund der mehr schon mehr gesagt.

O lern verstehn was stille liebe schrieb!
Mit augen hören — das kann kluge lieb.

Wir können die Wendungen „des Liebe-gottesdienstes richtiger Gang" und „schaut aus nach Gunst" interpretieren, wie es uns beliebt; doch muß zugegeben werden, daß sie selbst in ihrer äußersten Ausdeutung eine verblüffend schmale Basis bilden, um einen so gewaltigen und grauenhaften Überbau darauf zu errichten.

Man wird uns sagen, daß die Verdammung Shakespeares sich nicht auf ein bestimmtes Sonett oder eine bestimmte Zeile stützt, sondern auf die Art und Weise, wie Shakespeare spricht, als er entdeckt, daß seine Geliebte ihn mit seinem Freunde betrogen hat. Man erwartet, daß er die Schuld dem Freunde zuschieben und, nachdem er mit ihm gebrochen hat, versuchen wird, die Liebe seiner Geliebten wiederzugewinnen. Neun Männer unter zehn hätten so gehandelt. Aber die Sonette wiederholen mit einer höchst seltsamen Unterstreichung, daß Shakespeare seinen Freund nicht verdammt. Sobald er von dem Verrat erfahren hat, ruft er aus (Sonett 33):

Manch prächtigen morgen sah ich überglühn
Die bergeshöhn mit königlicher gunst . .
Sein goldnes antlitz küßt der wiesen grün,
Vergüldet bleichen strom mit götterkunst.

Dann ließ er niederstes gewölk beziehn
Mit garstigem dampfe seinen himmelsblick,
Verhüllt aus der verlaßnen welt zu fliehn
Unsichtbar westwärts mit dem mißgeschick.

So sah ich früh einst meiner sonne schein
Mit dem allsieger-glanz auf meiner brau,
Doch ach, nur eine stunde war sie mein:
Höh-wolken bergen mir nun ihre schau.

Doch, liebe, für dies blaßen nimmer hasse
Sonnen der welt wenn himmels sonne blasse!

Es ist der Verlust des Freundes, den er mehr beklagt als den Verlust der Geliebten. Sie wird nur im Vergleich mit „niederstem Gewölk" erwähnt. Aber selbst durch Gradgrind und seinesgleichen gelesen, läßt sich die dreizehnte Zeile dieses Sonetts mit Leidenschaft nicht in Zusammenhang bringen.

Im nächsten Sonett bereut der Freund und weint um „der schweren Kränkung" willen. Und Shakespeare nimmt seinen Kummer als Salbe, die die Wunde schließt; die Tränen seines

Freundes sind Perlen und „sühnen jede Schmach". Das nächste Sonett beginnt mit der Zeile:

Nicht länger sei dir leid was du getan –

Shakespeare will ein Helfershelfer dem Dieb sein, obwohl er zugibt, daß der Diebstahl sehr bitter war. Dann kommen vier Sonette, in denen er das ihm zugefügte Unrecht vergißt und sich in Lobeserhebungen des Freundes erschöpft. Sonett 40 beginnt:

Nimm meine lieben, lieb, ja nimm sie alle!
Hast du nicht alles, gab ichs nicht schon eh'r?
Kein lieben, lieb, das dir als echt gefalle –
Mein alles war schon dein vor diesem ‚mehr'.

Dies ist sicherlich die Seele selbst des zärtlichsten Gefühls. Aber es ist bezeichnend, daß die Betonung auf das Wort „echt" und nicht auf das Wort „liebe" gelegt wird. Er fährt fort:

Vergeben sei der raub dir holdem diebe,
Stiehlst du auch weg all mein geringes gut.
Und doch – weiß liebe! – größern schmerz bringt liebe
Durch unbill als der haß durch offne wut.

Nie vorher war ein Mann so sanft und gütig. Es könnte fast der Jammer einer Frau mit gebrochenem Herzen sein, die durch Tränen lächelt, um ihren Geliebten zu beruhigen. Und doch wird nicht versucht, das zugefügte Unrecht zu verschleiern. Das nächste Sonett schildert mit aller Gewalt die Gefühle des Dichters:

Die hübschen sünden die der leichtsinn tut
Wenn manchmal ich von deinem herzen fern:
Sie stehn der schönheit deiner jahre gut,
Denn wo du bist folgt die versuchung gern.

Liebreich bist du: und deshalb zu gewinnen,
Schön bist du, deshalb wird um dich gekriegt,
Und welches weibes sohn wenn weiber minnen
Verließe mürrisch sie eh sie gesiegt.

Weh mir! doch meiden könntest du mein haus
Und deine schönheit schmähn und junge lust

Die dorthin dich entführt in saus und braus
Wo zwiefach du die treue brechen mußt:

Ihre, weil deine schönheit lockt zu dir —
Deine, weil deine schönheit falsch zu mir.

Die ersten Zeilen zeigen, daß Shakespeare sich hier einen falschen Anschein gibt. Er versucht nicht nur das Unrecht zu verkleinern, sondern findet es auch reizvoll. Eine Mutter, die ihren Sohn dabei ertappt hätte, wie er ein Mädchen küßte, würde ihm auf diese Weise Vorwürfe machen. Ihr würde seine Schuld als „die hübsche Sünde, die der Leichtsinn tut", erscheinen. Aber dies ist nicht die Art, in der Leidenschaft spricht, und auch hier verdammen die letzten sechs Zeilen Herbert in ungeschminktesten Worten. Zum Schluß faßt er zusammen:

Daß du sie hast ist nicht mein ganzer gram
Und doch wird recht gesagt: sie liebt ich herzlich.
Daß sie Dich hat ist was als schlimmstes kam,
Mehr trifft mich Der verlust an liebe schmerzlich.

Die ihr mit liebe kränkt, seid so entschuldet:
Du liebst: denn du weißt sie von mir geliebt.
Auch sie betrügt mich meinethalb und duldet
Daß meinethalb mein freund sich ihr ergibt.

Verlier ich dich, gewinnt mein lieb dabei,
Von mir verloren fand mein freund sie — beide
Finden einander, ich verliere zwei
Und beide tun mir meinthalb dies zu leide.

Doch dies ist gut: ich und mein freund sind Ein —
Süß schmeichelwort: so liebt sie mich allein.

Dieses Sonett mit seinem affektierten Wortspiel und dem bei den Haaren herbeigezogenen Troste läßt einen erschüttert zurück. Shakespeares Sprachaffektiertheit ist ihm ins Blut übergegangen. Meiner Ansicht nach ist das ganze Sonett zu ungewöhnlich und gekünstelt, um echt zu sein. Es läßt sich nur durch die Tatsache erklären, daß Shakespeares Neigung zu Herbert durch seinen

Snobismus und die Hoffnung auf die Gunst des Gönners gesteigert wurde. Keines der Argumente klingt echt, mit Ausnahme der ersten Zeilen. Und doch werden sie seltsamerweise in den Sonetten an die dunkle Dame, die Shakespeare liebte, wiederholt und unterstrichen. Sonett 145 ist klar genug:

Die lippe die der liebe hand
Erschuf haucht aus das wort ‚ich haß'
Zu mir der sich vor sehnsucht wand.
Sie aber sah mich kläglich blaß

Und mitleid flugs ins herz ihr brach.
Das schalt die zunge die nur süß
Von jeher mildes urteil sprach
Und hieß sie: ‚so wie früher grüß!'

‚Ich hasse' daran fügt sie an
Was folgte wie der holde tag
Der nacht folgt die wie ein satan
Nach himmeln in der hölle lag.

‚Ich haß' und macht durch haß den strich
Und heilt mich durch das Wort: ‚nicht dich'.

Sobald seine Geliebte in Erscheinung tritt, kann Shakespeares leidenschaftliche Ehrlichkeit nicht mehr bezweifelt werden. Die wahre Intensität seiner Leidenschaft treibt ihn dazu, die Frau zu verdammen und zu verachten, während der Mangel an Leidenschaft es ihm ermöglicht, Zuneigung für den Freund vorzutäuschen. Sonett 133, an die Frau gerichtet, ist für mich ausschlaggebend:

Weh übers herz durch das mein herz so klagt!
Es schafft mir und dem freund so tiefe pein.
Ist nicht genug daß es allein mich plagt?
Muß süßter freund ein knecht dem knechttum sein?

Dein grausam aug hat mich mir selbst entrissen,
Und mehr hast du mein nächstes selbst beschwert —
Ich muß mich selbst und ihn und dich vermissen . . .
O drillings-qual wenn dreifach so versehrt!

Sperr ein mein herz in deiner stahlbrust schacht,
Laß so mein arm herz das des freunds befrein.
Wer mich auch hält: mein herz sei seines wacht..
In meiner haft kannst du nicht streng dann sein.

Und doch — du wirst es: denn ich häng an dir.
Dein muß ich sein mit allem was in mir.

Die letzte Zeile mit ihrem „muß" ist für mich ausschlaggebend.

Doch angenommen selbst, daß die Sonette die Behauptung der Kritiker bestätigen, Shakespeare habe Freundschaft vor die Liebe gestellt und seinen Freund höher geschätzt als seine Geliebte, so wollen wir uns ansehen, wie weit die Dramen die Sonette in diesem Punkte unterstützen. Es mag sich vielleicht herausstellen, daß sie nur den Zweifel verstärken, den die Sonette in uns erweckt haben.

Der „Kaufmann von Venedig" erschien mir schon immer als eine wichtige Hilfe bei der Datierung der Sonette. Antonio ist, wie ich bereits bewiesen habe, eine Verkörperung Shakespeares. Es scheint mir, daß es für Shakespeare unmöglich gewesen wäre, Antonios aufopfernde Liebe für Bassanio zu schildern, nachdem sein Freund ihn selbst betrogen hat. Dieses Stück muß kurz vor dem Verrat geschrieben worden sein und sollte uns Shakespeares gewöhnliche Einstellung vermitteln. Viele Ausdrücke des Stückes erinnern uns an die Sonette, insbesondere an das Sonett 41. In der sechsten Szene des zweiten Aktes sagt Jessica, als sie aus dem Hause ihres Vaters flüchtet, mit dem Tonfall Shakespeares:

Doch Lieb ist blind, Verliebte sehen nicht
Die art'gen Kinderein, die sie begehen.

Hier haben wir „die artigen Kindereien", die als „hübsche Sünden" im Sonett 41 wiederkehren. Unmittelbar darauf preist Lorenzo, eine andere Maske Shakespeares, Jessica als „klug, schön und treu", wie Shakespeare im Sonett 105 seinen Freund „schön, gut und treu" nennt, dieselben Worte gebrauchend, die ihn die Leidenschaft für eine Frau gelehrt hat.

Der vierte Akt entwickelt dasselbe Thema, das wir in den Sonetten gefunden haben. In dem Augenblick, in dem es so aussieht, als ob Antonio sein Leben verwirkt hätte, ruft Bassanio aus:

Antonio, ich hab' ein Weib zur Ehe,
Das mir so lieb ist als mein Leben selbst:
Doch Leben selbst, mein Weib und alle Welt
Gilt höher als dein Leben nicht bei mir.
Ich gäbe alles hin, ja, opfert' alles
Dem Teufel da, um dich nur zu befrein.

Dies ist die Sprache leidenschaftlicher Übertreibung, mag man einwenden. Antonio leidet an Bassanios Stelle, zahlt sozusagen für Bassanios Glück. Kein Wunder daher, daß Bassanio sein Leid und das Opfer, das er zu bringen bereit ist, übertreibt. Aber Gratiano hat keine Entschuldigung für ein solches Übermaß an Gefühl, und doch verfällt er in denselben Ton:

Ich hab' ein Weib, das ich auf Ehre liebe:
Doch wünscht' ich sie im Himmel, könnt' sie Mächte
Dort flehn, den hünd'schen Juden zu erweichen.

Die Seltsamkeit dieser Einstellung wird noch dadurch erhöht, daß die beiden Frauen, Portia und Nerissa, den normalen Menschenverstand sprechen lassen. Portia sagt:

Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
Wär' sie dabei und hört' Eu'r Anerbieten.

Und Nerissa fügt hinzu:

Gut, daß Ihr's hinter ihrem Rücken tut,
Sonst störte wohl der Wunsch des Hauses Frieden.

Shakespeare begeht hier einen ungeheuren Fehler: der Freund ist nicht nur bereit, alles, was er besitzt, mitsamt seiner Frau, zu opfern, um seinen Wohltäter zu retten, sondern auch der Freund des Freundes will seine Frau für denselben Zweck opfern. Shakespeare war also schon früh gewohnt, Freundschaft über Liebe zu stellen; wir müssen eine Erklärung für die uns so unnatürlich scheinende Auffassung suchen.

In der letzten Szene der „Beiden Veroneser", die aus einer späten Bearbeitung stammt, wird die Geschichte der Sonette noch einmal unterstrichen. Und zu dieser Zeit hatte Shakespeare bereits den Verrat Herberts erlebt. Sobald der falsche Freund Proteus bereut und um Verzeihung bittet, antwortet Valentin, noch ein Sprachrohr Shakespeares:

> . . . So bin ich ausgesöhnt;
> Und wieder acht' ich dich als ehrenvoll. —
> Wen Reue nicht entwaffnen kann, der frommt
> Nicht Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
> Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt;
> Und daß vollkommen werde mein Verzeihn,
> Geb' ich dir alles, was in Sylvien mein.

Dieses Ebenbild Shakespeares spricht von Reue in der für Shakespeare charakteristischsten Weise und tritt dann dem Freunde kühl die Frau ab, die er liebt, ohne einen Augenblick zu zögern und ohne sich zu überlegen, ob die Frau damit einverstanden ist. Diese Worte können nicht anders gedeutet werden, sie stehen wuchtig da, können nicht abgebogen werden, und Shakespeare bestätigt sie noch im weiteren Verlauf der Szene.

„Coriolan" wurde zehn Jahre nach dem „Kaufmann von Venedig" geschrieben und lange nach der Bearbeitung der „Beiden Veroneser". Und doch ist Shakespeares Haltung in dieser Frage mit dreiundvierzig Jahren genau so, wie sie mit dreiunddreißig war. Als Aufidius Coriolan in seinem Hause findet und erfährt, daß er aus Rom verbannt wurde und jetzt bereit ist, seine Armee gegen seine Landsleute zu führen, begrüßt er ihn als „mehr mein Freund, als du je Feind gewesen," und schildert mit folgenden Worten seine Freude:

> . . . Laß mich bekennen:
> Ich liebte meine Braut, nie seufzt' ein Mann
> Mit treurer Seele; doch dich hier zu sehn,
> Du hoher Geist! Dem springt mein Herz noch freud'ger,
> Als da mein neuvermähltes Weib zuerst
> Mein Haus betrat.

Hier haben wir die gleiche Haltung, den gleichen Überschwang, hier, neu unterstrichen, die Tatsache, daß ein Mann eine Frau liebt und doch den Freund höher schätzt. Was soll es bedeuten? Wenn wir es zum ersten Male im „Kaufmann von Venedig" finden, muß es den Leser stutzig machen. In den „Beiden Veronesern" überrascht es uns, in den Sonetten, wo es von den schmeichelhaftesten Ausdrücken einer zärtlichen Zuneigung für den Freund begleitet ist, löst es Zweifel in uns aus, aber seine Wiederholung im „Coriolan" muß uns die Gewißheit geben, daß es eine bloße Pose ist. Aufidius war kein solcher Freund Coriolans, daß wir seine Beteuerungen ernst nehmen können. Die ganze Einstellung war anscheinend üblich bei Shakespeare, sie gehörte zu seinem geistigen Mobiliar, etwa wie ein modernes Kleid jener Zeit, das dem Träger nicht besonders auffiel.

In der Tat fand Shakespeare in der Literatur seiner Zeit und in der Mentalität seiner Zeitgenossen eine phantastisch hohe Schätzung der Freundschaft vor, mit einer entsprechenden Verachtung für Liebe, wie wir Modernen sie verstehen, gepaart. In „Wit's Commonwealth", das im Jahre 1598 erschien, finden wir folgenden Ausspruch: „Die Liebe der Männer zu Frauen ist etwas Übliches und Selbstverständliches, aber die Freundschaft von Mann zu Mann ist unendlich und unsterblich." Eine leidenschaftliche Hingabe an die Freundschaft ist ein Kennzeichen der Renaissance, und die Worte „Liebe" und „Geliebter" wurden im Elisabethanischen Englisch auch für „Freund" und „Freundschaft" gebraucht. Außerdem darf man nicht vergessen, daß Lyly, dessen gezierte Redeweise Shakespeare jahrelang anhaftete, denselben Vorfall in „Campaspe" behandelt hat, wo Alexander seine Geliebte seinem Rivalen Apelles abtritt. Da Shakespeare sich an Treue von niemand übertreffen lassen wollte, entwickelte er dieselbe phantastische Ergebenheit in seinen Sonetten und Dramen. Er tut es teils unter dem Einfluß des Zeitgeistes, teils aus ehrlicher Bewunderung für Herbert, aber öfter noch aus eigenem Interesse. Es ist Pose, Servilität und

die Hoffnung auf zu erwartende Vorteile und nicht Leidenschaft, die die erste Sonettenreihe inspiriert hat.

Wenn man die Szene in „Viel Lärm um Nichts" genau liest, sieht man ohne weiteres, daß Shakespeare in der echtesten seiner Stimmungen das Unrecht des Freundes nicht zu verkleinern suchte, sondern es vollkommen verdammte:

Die Sünde ist beim Stehler.

Und auch in den Sonetten durchbricht das echte Gefühl unwillkürlich die snobistischen und affektierten Entschuldigungen:

Weh mir! doch meiden könntest du mein haus
Und deine schönheit schmähn und junge lust
Die dorthin dich entführt in saus und braus
Wo zwiefach du die treue brechen mußt:

Ihre, weil deine schönheit lockt zu dir —
Deine, weil deine schönheit falsch zu mir.

Shakespeare war ein Schmeichler, ein serviler Mensch, wenn man will, aber nichts Schlimmeres.

Andere Argumente drängen sich mir auf. Shakespeare lebte wie in einem Glashause, von neugierigen Augen umgeben, die alles beobachteten, was er tat, von gespitzten Ohren belauscht, die jedes seiner Worte auffingen. Aber die schmutzige Beschuldigung ist von keinem seiner Rivalen auch nur angedeutet worden. Hauptsächlich war es Ben Jonson, der Shakespeare immer angriff, bald satirisch, bald harmlos spottend. Ist es nicht naheliegend, daß, wenn eine solche Sünde ihm je zugeschrieben worden wäre, Ben Jonson diesen Verdacht ausgesprochen hätte? Es gibt eine Stelle in seinem „Bartholomäusmarkt", von der ich sicher bin, das sie eine Anspielung auf Shakespeare enthält. Im fünften Akt, Szene drei, kommt ein Marionettenspiel vor, das „Die alte und neue Historie von Hero und Leander, sonst auch genannt der ‚Prüfstein treuer Liebe', mit einer ebenso wahrhaftigen Prüfung der Freundschaft zwischen Damon und Pythias, zwei edlen Freunden vom Themseufer" heißt. Hero

ist „eine Dirne vom Themseufer", und Leander schwimmt über die Themse zu ihr hinüber. Damon und Pythias begegnen sich in ihrem Zimmer und beschimpfen sich in der fürchterlichsten Weise, um als gute Freunde zu enden:

Damon: Den Kuppler spei' ich dir ins Gesicht! Hast selber bei ihr gelegen, du schändlicher Wicht!
Dickschädel: Alle beide sind Kuppler, ich beschwör's vor Gericht.
Pythias: Ihr lügt wie ein Spitzbub!
Dickschädel: Lüg' ich wie ein Spitzbub?
Pythias: Wie ein Kuppler und Lump!
Dickschädel: Ihr Kuppler und Lumpe, habt beide zusammen eine einzige Schlumpe!
Pythias und *Damon:* Juchhe! Jetzt zum Frühstück in Heros Gemach!
Dickschädel: Lernt, Edle, an Damons und Pythias Gebaren: Für treuste Freundschaft gibt's keine Gefahren.

Der gute Ben Jonson hätte mit Entzücken die schlimmere Anklage verzeichnet, wenn er sie je vernommen hätte.

Es scheint mir auch, daß, wenn Shakespeare so wäre, wie ihn seine Ankläger schildern, er sich selbst in seinen Stücken verraten hätte. Man beachte bloß die Tatsache, daß die jungen Knaben damals die Frauenrollen auf der Bühne spielten. Hätte Shakespeare diese Neigung gehabt, so müßten wir sicherlich hie und da eine Anspielung auf diese Knaben, die Mädchen mimten, finden. Sie kommt jedoch nicht ein einziges Mal vor. Die Versuchung war da; eine unaufhörliche Provokation im Laufe von mehr als fünfundzwanzig Jahren. Und doch hat Shakespeare meines Wissens kein einziges Wort gebraucht, das man boshaft deuten könnte; und er liebte Anspielungen und zweideutige Ausdrücke.

Es gibt glücklicherweise einen noch stärkeren Beweis für die Unschuld Shakespeares als seine Verdammung des falschen Freundes, einen so starken Beweis, daß, wenn selbst die Argumente für seine Schuld zehnfach stärker wären, als sie sind, der Beweis alle überwiegen und auf ein Nichts reduzieren

müßte. Man soll nicht glauben, daß ich nicht die Argumente kenne, die von der andern Seite vorgebracht werden können, weil ich nur die Behauptungen für und nicht die wider erwähnt habe. Ich habe mich nur aus diesem Grunde auf die hauptsächlichsten beschränkt, weil ihre innere Schwäche durch die bloße Anführung für jeden ersichtlich wird, der Shakespeare lesen kann, der seine impulsive Sensibilität kennt und die Leichtigkeit, mit der er in eine affektierte Ausdrucksweise verfällt. Es darf außerdem nicht vergessen werden, daß die Sonette im Wettstreit mit Chapman um die Gunst seines Gönners geschrieben worden sind und daß diese Rivalität allein ein gut Teil seiner Glut erklären würde oder, besser gesagt, die affektierte Glut, die er in die erste Sonettenreihe hineinlegte; aber nun kommen wir zu dem entscheidenden und überzeugenden Argument für Shakespeares Unschuld.

Wir wollen uns zuerst fragen, wie sich die wirkliche Leidenschaft verrät und wie sie ihre Stärke beweist; sicherlich durch ihre Fortdauer — durch ihre Wirkung auf das weitere Leben. Ich habe angenommen oder — wenn es meine Leser nicht überzeugt hat — willkürlich behauptet, daß Shakespeares Zuneigung für Herbert in erster Linie snobistisch war und durch die selbstsüchtige Hoffnung vertieft wurde, in ihm einen noch mächtigeren und freigebigeren Gönner zu finden als in Lord Southampton. Er fühlte wahrscheinlich, daß der junge Herbert ihm viel für seine Kameradschaft und seinen poetischen Rat schuldete, denn Herbert versuchte sich selbst in der Dichtkunst. Wenn meine Ansicht richtig ist, so mußte Shakespeare, nachdem er Lord Herberts Liebe verloren hatte, von der Vergeßlichkeit und der Undankbarkeit des jungen Mannes sprechen, und dies sind wirklich die Gefühle, die Herbert in ihm zurückließ: Bitterkeit und Verachtung. Nicht ein einziges Wort in allen seinen Werken zeigt, daß der Verlust der Liebe dieses Jünglings ihm näherging. Er konnte, wie wir gesehen haben, den Vorfall aus seinen Stücken nicht ausschalten. Immer wieder zieht er ihn hinein; aber in keinem

dieser Dramen mehr zeigt sich ein warmes Gefühl für den Verräter. Sobald der Vorfall erledigt war, sobald die drei oder vier Jahre der Freundschaft mit Lord Herbert zu Ende gingen, finden wir kein Wort mehr, das auf seine Zuneigung hinweist. Immer wieder deutet Shakespeare den Undank des Mannes an. Aber kein Wort mehr. Man denke, was das bedeutet. Pembroke kam unter Jakob zu großer Macht. Er wurde zum Lordkämmerer ernannt und hatte alle Schauspieler in seiner Gewalt, so daß er Shakespeare, wenn es ihm beliebte, durch ein Wort hätte fördern können. Durch ein Wort hätte er ihn zum Master of the Revels machen oder ihm einen noch höheren Posten verschaffen können. Er half ihm in keinerlei Weise. Er gab zu Weihnachten Bücher an Ben Jonson, aber wir hören von keinem Geschenk an Shakespeare, obwohl er, wie aus der Dedikation der ersten Ausgabe ersichtlich, zu Shakespeare noch immer in oberflächlichen Beziehungen verblieb. Shakespeare hatte bei Lord Pembroke Undank erfahren. Es ist auch Undank, über den er sich beklagt.

Welch vollkommen entgegengesetzte Wirkung hatte der Verlust Mary Fittons auf Shakespeare. Man ziehe in Betracht, was wir aus den Stücken nach Beendigung der Sonettengeschichte entnehmen können. Der Jüngling verschwindet nach „Ende gut, alles gut", kein Leser könnte eine Spur oder auch nur eine Anspielung auf ihn entdecken; aber die Frau rückt, wie wir sehen werden, in den Mittelpunkt einer Tragödie nach der andern. Sie flammt durch Shakespeares Leben als feuriges Symbol, bis sie sein vielleicht größtes Drama „Antonius und Kleopatra" inspiriert, ihn mit dem Jammer und der Scham der Erkenntnis erfüllend, daß er zum „Narren einer Buhlerin" wurde, zum „Fächer" und „zum Blasbalg, die lüsterne Zigeunerin abzukühlen".

Die Leidenschaft für Mary Fitton war die Leidenschaft in Shakespeares Leben. Die Liebe für sie, das kranke Verlangen nach ihr sind aus jedem Stück ersichtlich, das er von 1597 bis 1608 schrieb. Nachdem er sie verloren hatte, kam er zu ihr

zurück. Aber die Wunde ihres Verrats eiterte und wucherte in ihm, quälte ihn bis zum Nervenzusammenbruch, bis zum Wahnsinn. Als er sich nach zwölf Jahren endlich zum Frieden durchrang, war es ein Frieden der Erschöpfung. Seine Liebe für die Zigeunerdirne brannte ihn aus, wie man auf dem Scheiterhaufen zu Asche verbrennt — und seine Leidenschaft endet erst mit seinem Leben.

Ich habe keinen, nicht den leisesten Zweifel daran. Hallam und Heine und die ganze Schar der Kritiker haben sich in dieser Hinsicht geirrt. Shakespeare bewunderte Lord Herberts Jugend, Kühnheit und Schönheit. Er hoffte Großes von seiner Gunst und Gönnerschaft. Aber er verurteilte ihn unbarmherzig nach dem Verrat, als kleinlichen Betrüger, als einen „Stehler", der zwiefaches Vertrauen brach. Und später fluchte er über seinen Undank, trug sich mit wilden Gedanken blutiger Rache, wie wir es bald in „Hamlet" und „Othello" sehen werden, und ließ ihn dann ohne Schmerz in Vergessenheit fallen.

Es ist schon schlimm genug, daß Shakespeare, der höchste, feinste Geist in der ganzen Weltliteratur, sich so weit erniedrigte, ein Gefühl für den verworfenen Herbert vorzutäuschen, das Gelegenheit zur Mißdeutung geben konnte. Es ist schlimm genug, daß Shakespeare in einem solchen Maße servil war. Aber das ist letzten Endes das Schlimmste, was gegen ihn vorgebracht werden konnte. Und es ist um so vieles besser als das, was man uns bis heute glauben ließ, daß man bei diesem Gedanken erleichtert aufatmen muß.

Der stärkste Beweis für die Richtigkeit meiner Ansicht über die Sonette liegt in der einen Tatsache, der man bis jetzt keine Bedeutung beimaß. Wir finden Miß Fitton als Rosaline im Jahre 1597, kurz nachdem sie an den Hof kam, und die erste Erwähnung Herberts ungefähr ein Jahr später in den Sonetten. Und um dieselbe Zeit, nachdem es sich herausstellte, daß Mary Fitton ein Kind von Herbert erwartete, schickt Elisabeth Herbert in den Tower und Mary Fitton in ihr Haus in Cheshire zurück.

Mit ihrer Verbannung beginnt die lange Reihe der Shakespearischen Tragödien. Er wandert den Weg von düstrer Trauer bis zur Bitterkeit, von Julius Cäsar über Hamlet, Macbeth, Othello bis zum Wahnsinn von Lear und dem Toben des Timon.

Im Jahre 1605, nach dem Tode der Königin, kehrt Mary Fitton nach London zurück, und wir haben das goldene Liebesdrama „Antonius und Kleopatra", in dem seine dunkle Dame zur Zigeunerkönigin wird. Im Jahre 1608 heiratet Mary Fitton und verläßt London für immer. Shakespeare zieht sich gebrochenen Herzens nach Stratford zurück. Durch sie hat er den Becher des Lebens bis zur Neige geleert.

VI

Die erste Frucht vom Baum der Erkenntnis: Brutus

Das Drama „Julius Cäsar" ist um das Jahr 1600 oder 1601 geschrieben worden. So wie „Was ihr wollt" die letzte der lichterfüllten Komödien war, so ist „Julius Cäsar" die erste der großen Tragödien und legt melancholische Zeugenschaft ab, daß des Dichters junges Vertrauen zum Leben und seine Lust am Leben im Sterben liegt, wenn nicht schon gestorben ist. „Julius Cäsar" ist das erste Produkt der Enttäuschung. Bevor es geschrieben wurde, ist Shakespeare von seiner Geliebten betrogen, von seinem Freunde verraten worden. Die Augen wurden ihm für den Betrug und die Falschheit des Lebens geöffnet. Aber wie einer, dem erst der Star gestochen wurde, sieht er die Wirklichkeiten noch trübe, wie durch einen Nebel. Er trägt die Erschütterung des schurkischen Verrates, wie Valentin, Antonio oder Orsino sie getragen hätten — mit mitleidsvoller Vergebung. Das Leid hat nicht sein Herz gestählt und sein Mitgefühl verhärtet, wie es bei den meisten Menschen der Fall ist, sondern hat ihn großzügig und gütig gemacht und ihn ganz zu

dem „Engel Mitleid" geführt. Er will noch nicht glauben, daß seine bittere Erfahrung etwas Allgemeines ist. Trotz Herberts Verrat hat er noch den Mut, seinen Glauben an die Existenz des Ideals zu verkünden. Noch kurz vor seinem Ende ruft der geschlagene Brutus aus:

> . . . Meinem Herzen
> Ist's Wonne, daß ich noch im ganzen Leben
> Nicht einen fand, der nicht getreu mir war.

Das Ergreifende dieses Versuches, an den Menschen und an die Treue des Menschen zu glauben, klingt durch das ganze Stück hindurch. Aber dieser Glaube war dem Untergang geweiht. Kein Mensch in der Welt kann sich so der Treue rühmen, wie Brutus es tat. Selbst Christus hatte einen Judas unter seinen zwölf Jüngern. Aber als Shakespeare „Julius Cäsar" schrieb, klammerte er sich noch an den Glauben. Und dies gibt dem Stück einen wichtigen Platz in seiner Lebensgeschichte.

Bevor ich die Gestalt des Brutus analysiere, möchte ich die Aufmerksamkeit auf drei Aussprüche lenken, die Brutus zwischen den melancholischen Jacques aus „Wie es euch gefällt", dessen Melancholie bloß dem Temperament entspringt, und den verzweifelnden Hamlet einreihen. Jacques sagt:

> Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei
> Zu reden, wie mir's dünkt: und durch und durch
> Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
> Will sie geduldig nur mein Mittel nehmen.

Dies ist die Ansicht seiner ersten Reifezeit, die an die Möglichkeit, die Übel der Menschheit zu heilen, glaubt. Dann kommt die spätere, hoffnungslosere Überzeugung, die Brutus vertritt:

> Bis dahin, edler Freund, beherzigt dies:
> Brutus wär' lieber eines Dorfs Bewohner,
> Als sich zu zählen zu den Söhnen Roms
> In solchem harten Stand, wie diese Zeit
> Uns aufzulegen droht.

Und noch später und noch bitterer die Ansicht Hamlets:

> Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
> Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

Aber Shakespeare ist ein Weltverbesserer selbst noch im Hamlet und glaubt, daß die Leiden der Menschheit noch „eingerichtet" werden können.

Die Ähnlichkeit zwischen Brutus und Hamlet ist so groß, daß selbst die Kommentatoren sie bemerkt haben. Professor Dowden übertreibt jedoch die Gleichklänge. „Die beiden Dramen", schreibt er, „sind eher Tragödien des Gedankens als der Leidenschaft. Beide bieten in ihren Hauptgestalten das Schauspiel edler Naturen, die durch irgendeine Schwäche oder Unzulänglichkeit und nicht durch Schuld versagen. Sowohl Brutus wie Hamlet wird eine Last aufgelegt, die sie zu tragen nicht imstande sind. Weder Brutus noch Hamlet sind zur Tat geschaffen, und doch wurden beide berufen, um in einer gefährlichen und schwierigen Lage zu handeln." Vieles davon ist Professor Dowdens Ansicht und nicht die Shakespeares. Als Shakespeare „Julius Cäsar" schrieb, hatte er noch nicht das Stadium der Selbsterkenntnis erreicht, in dem er sich bewußt wurde, daß er eher ein Mann des Denkens als der Tat war und daß die beiden Ideale einander aufheben. Im Kampf bei Philippi gewinnt Brutus mit seinem Flügel die Schlacht. Es ist die Niederlage des Cassius, die den Zusammenbruch herbeiführt. Shakespeare wollte offensichtlich Brutus als Tatmenschen schildern.

Einige Kritiker zerbrechen sich den Kopf darüber, warum Shakespeare sich mit Brutus, der unterliegt, identifizierte und nicht mit Cäsar, der den Sieg davonträgt. Aber auch schon, bevor seine Liebe und sein Vertrauen den Zusammenbruch erleiden, kam Shakespeare den Unterliegenden mit besonderem Mitgefühl entgegen. Er zog Arthur dem Bastard vor, König Heinrich VI. Richard III. und Richard II. dem stolzen Bolingbroke; und nach seinem Leidensweg werden seine Helden nun

jahrelang lauter Unterliegende. Brutus, Hamlet, Macbeth, Lear, Troilus, Antonius und Timon — sie erleben den Fehlschlag, wie er ihn erlebte.

Es liegt etwas Erstaunliches in der Tatsache, daß Brutus ein Idealbild Shakespeares ist. Die Enttäuschung bringt gewöhnlich eine gewisse bittere Ehrlichkeit, einen realistischen Maßstab in die künstlerische Arbeit hinein. Aber ihre erste Wirkung auf Shakespeare war die Steigerung aller latenten Güte in ihm. Brutus ist Shakespeare in seinen weichsten und besten Stunden. Und doch hat das Seelenleid des Mannes seine Kunst zur Vollendung gebracht. Brutus ist ein besseres Bild von ihm als Biron, Valentin, Romeo und Antonio, ein Stück ernsthafterer und kühnerer Selbstenthüllung sogar als Orsino. Shakespeare hat nun keine Angst mehr, die tiefe fundamentale Güte seiner Natur, die wesentliche Weichheit seines Herzens zu malen. Etwas früher, als er hauptsächlich mit seinem eigenen komplizierten Wachstum beschäftigt war, konnte er nur einzelne Seiten seiner Natur malen. Etwas später, als das persönliche Interesse alles andere in sich aufsog, kam in seine Dramen die Lyrik der Seelennot und Verzweiflung. Brutus gehört in die, künstlerisch gesprochen, beste Zeit seines Lebens, in die Zeit, als Leidenschaft und Leid seinen Charakter in Versuchung führten, ohne seinen Willen abstumpfen oder seine Gedanken zerstreuen zu können. Er ist ein Meisterwerk der Bildniskunst und steht Hamlet näher als Romeo dem Orsino. So wie Shakespeare uns in Brutus mit siebenunddreißig Jahren erschien, so war er auch, als sie ihn mit zweiundfünfzig zu Grabe trugen — sein Herz hat sich kaum verändert.

Man wende nicht ein, daß ich dies alles in das Stück hineingeheimnisse. Was ich gesagt habe, ist durch alles gerechtfertigt, was Brutus sagt und tut, von Anfang bis zu Ende des Stückes. Seiner Gewohnheit gemäß hat Shakespeare dies alles über sich selbst ganz ungeschminkt gesagt und die Beichte in den Mund von Brutus bei seinem ersten Erscheinen gelegt (Akt I, Sz. II):

. . . Mein Cassius,
Betrügt Euch nicht. Hab' ich den Blick verschleiert,
So kehrt die Unruh' meiner Mienen sich
Nur gegen mich allein. Seit kurzem quälen
Mich Regungen von streitender Natur
(Vexed I am of late with passions of some difference),
Gedanken, einzig für mich selbst geschickt,
Die Schatten wohl auf mein Betragen werfen.
Doch laßt dies meine Freunde nicht betrüben
(Wovon Ihr einer sein müßt, Cassius)
Noch mein achtloses Wesen anders deuten,
Als daß, mit sich im Krieg, der arme Brutus
Den andern Liebe kund zu tun vergißt.

Was waren diese „Regungen streitender Natur", diese komplizierten, persönlichen Leidenschaften, die Brutus quälten und seine Haltung seinen Freunden gegenüber veränderten? Es gibt keinen Hinweis darauf im Plutarch, kein Wort im Stück. Es war nicht der arme Brutus, es war der arme Shakespeare, der, von Liebe und Eifersucht zerrissen, durch den Verrat gemartert, mit sich selbst im Kriege lag.

Ich nehme die Identität von Brutus mit Shakespeare vorweg an, bevor ich sie vollkommen beweise, weil sie die Lösung der schwierigen Stellen des Stückes gibt. Wie gewöhnlich hat Coleridge einen Beweis seines tiefen Verständnisses gegeben, indem er auf die Hauptschwierigkeit hinwies, ohne in der Lage zu sein, sie zu erklären; und wie gewöhnlich sind ihm die späteren Kritiker soweit gefolgt, wie sie konnten, und haben es in diesem Falle vorgezogen, die Schwierigkeit mit Stillschweigen zu übergehen. Coleridge zitiert einige von Brutus' Worten, als er zum ersten Male daran denkt, Cäsar zu töten, und nennt diese Stelle eine Rede; sie ist jedoch in Wirklichkeit ein Monolog und muß als Ganzes genommen werden. Brutus sagt:

Es muß durch seinen Tod geschehn. Ich habe
Für mein Teil keinen Grund, ihn wegzustoßen,
Als fürs gemeine Wohl. Er wünscht gekrönt zu sein;
Wie seinen Sinn das ändern möchte, fragt sich.

Der warme Tag ist's, der die Natter zeugt;
Das heißt mit Vorsicht gehn. Ihn krönen? – Das –
Und dann ist's wahr, wir leihn ihm einen Stachel,
Womit er kann nach Willkür Schaden tun.
Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen trennt; und, um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht
Als die Vernunft. Doch oft bestätigt sich's,
Die Demut ist der jungen Ehrsucht Leiter;
Wer sie hinanklimmt, kehrt den Blick ihr zu,
Doch hat er erst die höchste Spross' erreicht,
Dann kehret er der Leiter seinen Rücken,
Schaut himmelan, verschmäht die niedern Tritte,
Die ihn hinaufgebracht. Das kann auch Cäsar:
Drum eh er kann, beugt vor. Und weil der Streit
Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäsar ist,
Legt so ihn aus: das, was er ist, vergrößert,
Kann dies und jenes Übermaß erreichen.
Drum achtet ihn gleich einem Schlangenei,
Das, ausgebrütet, giftig würde werden
Wie sein Geschlecht, und würgt ihn in der Schale.

Coleridges Kommentar dazu ist beachtenswert. Er schrieb: „Diese Rede ist höchst seltsam. Jedenfalls sehe ich nicht das Motiv Shakespeares, den leitenden Gedanken oder den Standpunkt, von dem aus er Brutus' Charakter erscheinen lassen wollte. Denn es ist sicherlich nichts weniger im Einklang mit unserer historischen Vorstellung von Brutus, nichts beeinträchtigender für den Intellekt des stoisch-platonischen Tyrannenmörders als die Beweggründe, die ihm hier zugeschrieben werden – ihm, dem unbeugsamen römischen Republikaner: nämlich, daß er gegen einen König, gegen Cäsar als Monarchen in Rom nichts einzuwenden hätte, wenn Cäsar ein so guter Monarch wäre, wie er es im Augenblick zu sein scheint. Wie konnte auch Brutus sagen, daß er keinen persönlichen Grund gefunden habe – keinen Grund in dem bisherigen Verhalten Cäsars? Hatte Cäsar nicht den Rubikon überschritten? Hatte er nicht Rom

als ein Eroberer betreten? Hatte er nicht seine Gallier in den Senat gebracht? Shakespeare hat dies alles nicht berücksichtigt, und dies ist die Ursache meiner Verblüffung. Welch einen Charakter wollte denn Shakespeare seinem Brutus verleihen?"

Diese ganze Kritik ist absolut berechtigt und kann nur durch die Erklärung beantwortet werden, daß Shakespeare sich von Anfang des Stückes an mit Brutus identifizierte und dem historischen Brutus, wie wir ihm im Plutarch begegnen, wenig Aufmerksamkeit zollte. Wir wollen in der Kritik noch weitergehen, und wir werden sehen, daß dies die einzig mögliche Art und Weise ist, das Rätsel zu lösen. Wir wissen alle, warum der Brutus des Plutarch Cäsar tötete. Aber warum tötet Shakespeares Brutus den Mann, den er so schätzt? Weil Cäsar sein Wesen als König verändern könnte, weil er wie ein Schlangenei „giftig würde werden"? Aber wenn er die Wahrheit über Cäsar sagt, so muß er auch seine Güte zugeben. Das Argument mit dem „Schlangenei" läßt sich nicht aufrechterhalten. Außerdem widerspricht sich Brutus in diesen falschen Schlußfolgerungen, als er von sich selbst auf den Feldern von Philippi spricht:

> . . . ich weiß nicht, wie es kommt,
> Allein ich find' es feig und niederträchtig,
> Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit
> So zu verkürzen.

Demnach könnte es scheinen, als hätte Brutus Cäsar keineswegs darum getötet, um üble Konsequenzen zu vermeiden, wie man ein Schlangenei abwürgt. Es ist ebenfalls ersichtlich, daß er es nicht für das „gemeine Wohl" tat, denn wenn je die „Allgemeinheit" wertlos und verächtlich gezeigt wurde, so geschieht es in diesem Stück, in dem das Volk Cinna, den Dichter, mordet, weil er denselben Namen wie Cinna, der Verschwörer, trägt, und in dem die Massen mit Verachtung als „Gesindel", als „Lumpenvolk" mit „rohen Fäusten", „schweißigen Nachtmützen" und „stinkendem Atem" geschildert werden.

Es ist die Idee Dr. Brandes', nicht Shakespeares, daß Brutus ein Mann von unbeugsamem Charakter ist. Das ist der Brutus des Plutarch, der in seiner strengen, republikanischen Liebe für das allgemeine Wohl ein ethisches Motiv findet, den ehrgeizigen Cäsar zu töten. Aber Shakespeare hatte kein Verständnis für das republikanische Ideal und keine Sympathie für das Volk. Infolgedessen hatte auch sein Brutus keinen hinreichenden Grund, Cäsars Tod herbeizuführen. Shakespeare folgte Plutarch, indem er Brutus von dem Verdachte eines persönlichen oder eigennützigen Motivs befreite. Aber er übersah, daß er dadurch Brutus zu einem Verschwörer ohne Grund, einem Mörder ohne Motiv machte. Die Ursache dafür ist, daß unser gütiger Dichter nie einen überzeugenden Grund für kaltblütigen Mord finden konnte. Man wird sich daran erinnern, daß Macbeth mordet wie ein Hirsch, der aus Angst tötet; und die Tatsache, daß sein Brutus keinerlei Rechtfertigung zu finden vermag, um Cäsar zu töten, bestätigt unsere Ansicht über Shakespeares weiche Güte. Der kompromißfeindliche Charakter und die Grundsätze des strengen Republikaners, die wir im Plutarch finden, sitzen höchst lose in dem Shakespearischen Brutus. Es ist offensichtlich, daß der Dichter keine Ahnung hatte, wie ein Fanatiker beschaffen ist. Die Schwierigkeiten entstehen aus der Einengung seiner Einsicht. Er begann das Stück zu schreiben, indem er Brutus zu einem idealisierten Selbstbildnis machte. Er betont auch deswegen immerzu Brutus' vollkommenen Edelmut, seine Ehrlichkeit und Selbstlosigkeit, und er wird sich dessen nicht bewußt, daß, je vollkommener er den Brutus machte, desto klarer und zwingender das Motiv hätte sein müssen, das ihn zum Morde Cäsars trieb.

In dieser Verwirrung greift Shakespeares gewöhnlich so feiner Instinkt fehl, und er verfällt von einem Fehler in den andern. Seine idealisierende Tendenz läßt ihn Brutus als vollkommen schildern, und zu gleicher Zeit benutzt er den historischen Vorfall des anonymen Briefes, der Brutus als

eingebildet und eitel erscheinen läßt. Wenn diese Briefe Brutus beeinflußt haben — und dies muß der Fall gewesen sein, denn sonst wären sie nicht erwähnt worden —, so haben wir hier einen edlen und selbstlosen Mann, der aus bloßer kleinlicher Eitelkeit mordet. Im Plutarch, wo Brutus als ein strenger Republikaner geschildert wird, wirft der Vorfall der Briefe nur einen natürlichen Schatten des Zweifels auf die starren Prinzipien, von denen allein er sich lenken ließ. Wir alle fühlen, daß starre Prinzipien auf Stolz basiert sind und durch Stolz am besten irregeleitet werden können. Aber Shakespeares Brutus ist reinste Menschengüte, und die Briefe, die sich an ihn richten, sind mehr als unangebracht. Shakespeare hätte diesen Vorfall nie benutzen dürfen. Es ist ein Fehler in seiner Konstruktion.

Durch die ganzen ersten Akte des Stückes hindurch erscheint uns Brutus höchst unwahrscheinlich, denn er ist in eine unmögliche Lage gebracht. Shakespeare konnte einfach keinen triftigen Grund finden, warum sein *alter ego* Brutus Cäsar töten sollte. Aber von dem Moment an, in dem der Mord begangen ist, bis zum Ende des Stückes, ist Brutus-Shakespeare im Einklang mit sich selbst. Und sobald der Dramatiker sich gehen läßt und Brutus mit der ganzen Freiheit und Offenheit zu malen beginnt, steigt er zu den pathetischen Höhen der Tragik empor, und das Original ist allgemein erkennbar. Zuerst ist Brutus ein bloßes Ideal; seine vollkommene Vertrauensseligkeit — er glaubt selbst dem Antonius —, seine durchsichtige Ehrlichkeit — er will keinen andern Eid unter den Verschwörern „als Redlichkeit mit Redlichkeit im Bund" —, sein Haß gegen das Blutvergießen — er widersetzt sich Cassius, der Antonius zu morden vorschlägt: — all diese edlen Eigenschaften können mit den feineren Fehlern verglichen werden, die aus Hamlet eine so lebenswahre Gestalt machen. Hamlet ist selbst Ophelia gegenüber mißtrauisch, Hamlet ist nur „gleichgültig ehrlich", Hamlet läßt seine Freunde schwören, daß sie die Erscheinung des Geistes verschweigen werden. Hamlet lebt von Anfang an, während Brutus zuerst ein

bloßes Bündel von Vollkommenheiten ist, nur durch die persönliche Beichte individualisiert, die ich bereits zitiert habe und die doch nichts mit dem Stück zu tun hat. Aber im weiteren Verlauf des Dramas beginnt Shakespeare Brutus die eigene Schwäche zu leihen, und von nun an lebt Brutus. Seine Schlaflosigkeit ist reiner Shakespeare:

> Seit Cassius mich spornte gegen Cäsar,
> Schlief ich nicht mehr.

Der Charakter des Brutus ist in der wunderbaren Szene mit Cassius im vierten Akt herrlich geschildert. Mit der ganzen Überlegenheit eines selbstbewußten Genies behandelte er seinen Verbündeten wie ein Kind oder einen Verrückten, fast in derselben Weise, wie Hamlet Rosenkranz und Güldenstern behandelt:

> Muß ich erschrecken, wenn ein Toller auffährt?

Cassius ist kleinlich, während Brutus über alle Maßen gütig und großzügig ist:

> Ich kann kein Geld durch schnöde Mittel heben,
> Beim Himmel, lieber prägt' ich ja mein Herz
> Und tröpfelte mein Blut für Drachmen aus,
> Als daß ich aus der Bauern harten Händen
> Die jämmerliche Habe winden sollte
> Durch irgendeinen Schlich . . .
> . . . . . .
> Wenn Marcus Brutus je so geizig wird,
> Daß er so lump'ge Pfennige den Freunden
> Verschließt, dann rüstet eure Donnerkeile,
> Zerschmettert ihn, ihr Götter!

Und vor allem: sobald Cassius an sein Gefühl appelliert, ist Brutus entwaffnet:

> O Cassius, einem Lamm seid Ihr gesellt,
> Das so nur Zorn hegt wie der Kiesel Feuer,
> Der, viel geschlagen, flücht'ge Funken zeigt . . .

Dies ist der beste Ausdruck für Shakespeares Temperament. Der „flüchtige Funken" ist, wie wir gesehen haben, in Hamlets Temperament, in dem Macbeths wie in dem Romeos.

Und nun ist alles, was Brutus tut oder sagt, Shakespeares Bestes. In einer Schale Wein „ertränkt er allen Unglimpf". Sein Gefühl für Cassius entspringt seiner großen, allgemeinen Güte. Die Szene im vierten Akt, in der er seinen Knappen Lucius um Verzeihung bittet, sollte von denen auswendig gelernt werden, die die ganze Güte Shakespeares verstehen wollen. Diese Szene kommt im Plutarch nicht vor, sondern ist Shakespeares eigene Erfindung. Dann kommt sein Abschied von Cassius und sein Jammer an der Leiche des Freundes. Dann die zweite Schlacht und die großzügigen Worte, denen, wie Blumen ihr Duft, die ganze Süße der Shakespearischen Natur anhaftet:

> . . . meinem Herzen
> Ist's Wonne, daß ich noch im ganzen Leben
> Nicht einen fand, der nicht getreu mir war.

Und dann senkt sich die Nacht auf die müden, schlaflosen Augen, und in uns allen klingen die wunderbaren Abschiedsworte des Antonius nach:

> Dies war der beste Römer unter allen.
> . . . . . .
> Sanft war sein Leben, und so mischten sich
> Die Element' in ihm, daß die Natur
> Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
> Dies war ein Mann!

Aber dieser Brutus war kein Mörder, kein Verschwörer, kein engherziger, republikanischer Fanatiker: sondern einfach der gütige Shakespeare, der uns sein eigenes trauriges Herz und die ganze Weichheit und Güte, die das Leid in ihm auslöste, enthüllte.

VII

Dramen der Rache und der Eifersucht. I. Teil

Hamlet

> Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden ausmacht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden! Goethe, Wilhelm Meister

Goethes Kritik über Hamlet ist um so vieles feinsinniger als alles, was die englische Kritik hervorgebracht hat, daß ich sie mit Freude anführe. Sie wird als Maßstab dienen, um die beste Kritik der Vergangenheit von dem zu unterscheiden, was ich im Laufe meiner Untersuchung auseinandersetzen werde. In diesem Kapitel möchte ich zeigen, welches neue Licht unser Wissen über Shakespeare auf das Stück wirft, und umgekehrt, welches neue Licht das Stück auf seinen Schöpfer zurückfallen läßt.

Der erste Augenblick der Enttäuschung hat, wie wir an Brutus gesehen haben, die ganze Güte in Shakespeares Natur ausgelöst. Er will an die Menschen glauben, aller Erfahrung zum Trotz. Aber die idealistische Pose konnte nicht aufrechterhalten werden, früher oder später mußte sich Shakespeare mit der Tatsache auseinandersetzen, daß er von seiner Geliebten und seinem Freunde zum Narren gemacht und betrogen wurde. — Wie trug er diese Enttäuschung? Hamlet ist die Antwort darauf. Shakespeare brütete Träume der Rache und des Mordes. Die Enttäuschung hatte tiefere Folgen. Gezwungen, die Menschen zu sehen, wie sie waren, versuchte er einen Augenblick lang, sich selbst zu sehen, wie er war. Das Ergebnis dieser objektiven Vision war Hamlet — ein Meisterwerk der Selbstenthüllung.

Und doch, als er „Hamlet" schrieb, war er sich noch nicht ganz klar über sich selbst. Die Bedeutung der Katastrophe dämmerte ihm erst langsam auf. Er hatte keine Ahnung, wie vollkommen sein seelischer Zusammenbruch war, noch weniger dachte er daran, sich selbst realistisch in seiner ganzen unterwürfigen Servilität und unbeherrschten Sinnlichkeit zu malen. Er sah sich weniger idealistisch als bisher, und indem er sich offen und ehrlich erkannte, konnte er nicht umhin, sich mindestens der Unentschlossenheit zu beschuldigen. Er hing noch an Herbert, wie es uns die Sonette sagen, versuchte, das Vertrauen wiederherzustellen, das durch dessen Verrat zerstört wurde, auf irgendeinen unbestimmten Gewinn oder Vorteil hoffend, zum Schaden seiner eigenen Selbstachtung, während er die ganze Zeit hindurch sich mit unmöglichen Racheplänen herumtrug, unmöglich, weil die Tat „von des Gedankens Blässe angekränkelt" war. Hamlet konnte seinen Mut nicht genügend emporschrauben, und er wurde zum Prototyp des Philosophen oder Literaten, der durch Denken die Fähigkeit des Handelns verlor.

Wenn wir uns für einen Augenblick in Shakespeares Lage versetzen, erkennen wir gleich, warum er gerade diese Geschichte zu jener Zeit zur dramatischen Bearbeitung auswählte. Er wußte es ganz genau, daß kein junger Aristokrat das Unrecht ertragen hätte, das ihm Lord Herbert zugefügt hatte. Er schuf Laertes, um zu zeigen, wie schnell entschlossen ein solcher Mann zur Blutrache schreiten würde. Aber dabei fühlte er, daß das, was die andern als Fehler ansahen, seine Unentschlossenheit und seine Angst vor dem Blutvergießen, an sich nichts Unedles war, und so schuf er, teils als Spiegelbild, teils als Entschuldigung, das unsterbliche Meisterwerk. Das Rachebrüten, das das Herz und die Erklärung des großen Stückes ist, zeigt uns, wie wenig Shakespeare Herbert wirklich liebte, wie restlos er ihn verurteilte. Der darauf bezügliche Monolog im „Hamlet" ist die charakteristischste Stelle des Dramas:

... Trefflich brav,
Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angespornt, mit Worten nur,
Wie eine Hure, muß mein Herz entladen
Und mich aufs Fluchen legen, wie 'ne Metze.

Shakespeare denkt an Herberts Verrat. „Hier bin ich," sagt er, „durch Vernunft und Sitte zur Rache getrieben, und statt zu handeln, fluche ich wie eine Metze." Aber hinter dieser Unentschlossenheit steckt sein Abscheu vor dem Blutvergießen. Er konnte sein Schwert ziehen und plötzlich Polonius durchbohren, den er für den König (Herbert) hielt, aber er konnte nicht kaltblütig den Mord vorbereiten und ausführen. Wie sein Hubert mußte auch Shakespeare gestehen:

In diesen Busen drängte nie sich noch
Die grause Regung mördrischer Gedanken ...

Er hatte nicht die unmittelbare, leidenschaftliche, gewissenlose Entschlußkraft des Laertes. Er peitscht sich zur Empörung gegen den König auf, indem er sich Herbert an des Königs Stelle vorstellt, aber lakaienartig muß er zugeben, daß ihn die bloße Rücksicht auf seine Stellung und seine Macht zurückhält. Lord Herbert war zu hoch über ihn gestellt:

Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König:
Verrat, der nur erblickt, was er gewollt,
Steht ab von seinem Willen.

Shakespeares persönliches Gefühl beherrscht und inspiriert das ganze Stück; ein wesentliches Beispiel wird dies bestätigen. Warum haßte Hamlet das sündhafte Tun seiner Mutter? Die meisten Männer würden sie kaum verurteilen, würden kaum ihre Gedanken allzulange bei dieser Tatsache verweilen lassen. Aber für Hamlet war die Treulosigkeit seiner Mutter furchtbar, schamlos, erniedrigend, aus dem einfachen Grunde, weil Hamlet-Shakespeare sie mit Mary Fitton identifizierte, und es war Mary Fittons Treulosigkeit, es war ihr Verrat, den er in den bittersten

Worten geißelt, die er nur finden konnte. Er steigert sich dadurch in eine etwas unwirkliche Tragödie, eine leidenschaftliche Intensität hinein, die sonst vollkommen unerklärlich wäre. Dies ist die Art und Weise, in der er mit seiner Mutter spricht:

. . . Habt Ihr Augen?
Die Weide dieses schönen Bergs verlaßt Ihr
Und mästet Euch im Sumpf? Ha, habt Ihr Augen?
. . . . . .
. . . Was für ein Teufel
Hat bei der Blindekuh Euch so betört?
Sehn ohne Fühlen, Fühlen ohne Sehn,
Ohr ohne Hand und Aug', Geruch ohn' alles,
Ja, nur ein Teilchen eines echten Sinns
Tappt nimmermehr so zu.
Scham, wo ist dein Erröten?

Wenn irgendeiner noch glaubt, daß ein Sohn so über die Verfehlung seiner Mutter denken könnte, so ist ihm nicht zu helfen. In diesem Augenblick denkt Shakespeare an sich selbst und vergleicht sich mit Herbert. Und sein Rat an die Mutter ist fast ebenso selbstenthüllend, denn er zeigt den Weg, den Shakespeare Mary Fitton weisen möchte:

Bereuet, was geschehn, und meidet Künft'ges,
Düngt nicht das Unkraut, daß es mehr noch wuchre.
. . . . . .
Nehmt eine Tugend an, die Ihr nicht habt.

In der Beschreibung des Königs und der Königin wird uns Shakespeares Ansicht über Lord Herbert und Mary Fitton überliefert. Der König (Herbert) ist „brandig" und „verderblich" im Vergleich mit seinem bescheidenen Dichterrivalen: „Apoll bei einem Satyr".

Hamlets Ansicht über seine Mutter (Mary Fitton), obwohl noch bitterer, ist nur Bitterkeit enttäuschter Liebe. Er will, daß sie büße, keinen Ehebruch mehr begehe, wieder rein und gut werde. Als die Königin fragt:

Was soll ich tun?

antwortet Hamlet:

> Durchaus nicht das, was ich Euch heiße tun.
> Laßt nur den plumpen König Euch ins Bett
> Von neuem locken, in die Wangen Euch
> Mutwillig kneifen; Euch sein Mäuschen nennen,
> Und für ein paar verbuhlte Küss', ein Spielen
> In Eurem Nacken mit verdammten Fingern . . .

Toll vor Eifersucht sieht er den ganzen Vorgang, geißelt sich wie Posthumus mit seinen eigenen sinnlichen Vorstellungen. Keiner hat je eine solche Intensität der eifersüchtigen Wut bei einer Mutter oder Schwester empfunden. Die bloße Idee ist absurd. Es ist die Folter der eigenen Leidenschaft, die in den eben zitierten Worten spricht.

Hamlets Behandlung Ophelias und der Rat, den er ihr gibt, sind von Shakespeares eigener Enttäuschung diktiert. „Geh in ein Kloster. Warum wolltest du Sünder zur Welt bringen?"

Man erwartet von Hamlet den Ausbruch einer göttlichen Zärtlichkeit in der Szene mit Ophelia. Aber das Zusammensein mit dem reinen und ihm ergebenen Mädchen, das er angeblich liebt, ist nicht halb so greifbar gestaltet, nicht halb so intensiv, wie die Szenen mit der schuldigen Mutter. Es ist Eifersucht, die in Shakespeare zu dieser Zeit am stärksten flammt, und nicht Liebe. Wenn Hamlet mit der Königin spricht, hören wir Shakespeare mit seiner eigenen treulosen, schuldbeladenen Geliebten rechten. Ophelia ist dagegen kaum gestaltet worden. Sie ist ganz unterwürfige Liebe, eine Abstraktion und kein Charakter. Shakespeare hatte nicht genug Interesse für sie, um sie in Fleisch und Blut zu kleiden.

Shakespeares Eifersucht und übermäßige Sinnlichkeit kommen in volles Licht in der Szene zwischen Hamlet und Ophelia, als sie dem Schauspiel vor dem König zuschauen. Er fährt fort, in Anzüglichkeiten zu sprechen, die sie nicht zu verstehen vorgibt. Diese Lüsternheit ist ganz unangebracht bei Hamlet, furchtbar unangebracht in dem Gespräch mit Ophelia, aber Shakespeares

Sinnlichkeit ist durch Mary Fittons Betrug bis zur Tollheit aufgepeitscht und zwingt ihn, sie in Worte umzusetzen. Als Ophelia wahnsinnig wird, spricht auch sie in Ausdrücken gemeinster Sinnlichkeit, alles Beweise für Shakespeares gequältes Blut. Und doch spricht Goethe von Hamlets reinem, höchst moralischem Wesen — ein Bock ist kaum weniger rein, obwohl Hamlet im höheren Sinne des Wortes moralisch genug war.

Es gibt noch eine oder zwei nebensächlichere Fragen, die in Betracht gezogen werden müssen, und als wichtigste, wie weit unser Shakespeare sich in diesen Augenblicken der Enttäuschung so sah, wie er wirklich war. Hamlet sagt:

> Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; mir stehen mehr Vergehungen zu Dienst, als ich Gedanken habe, sie zu hegen, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, oder Zeit, sie auszuführen. Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen? Wir sind ausgemachte Schurken, alle, trau' keinem von uns!

Dies alles ist bloße Rhetorik, voll von geschickten Selbstentschuldigungen. Hamlet ist weder rachsüchtig noch ehrgeizig; er ist schwach und unentschlossen, voll übermäßiger Sinnlichkeit, mit allen Fehlern, die diese Schwächen begleiten. Selbst in dem Augenblick, in dem er wissen muß, daß er nicht sehr rachsüchtig ist, daß Vergeben ihm leichter fällt, wird Shakespeare vor sich selbst posieren und sich rachsüchtig nennen: er ist ein solcher Idealist, daß er sich weigert, sich zu sehen, wie er wirklich ist. In den späteren Dramen werden wir eine tiefere Selbsterkenntnis finden. Hamlet ist eine Station auf halbem Wege zur vollkommenen Erkenntnis.

Glücklicherweise besitzt jeder von uns einen unfehlbaren Prüfstein, an dem wir unsere Wahrheitsliebe messen können. Jeder von uns, Mann oder Frau, möchte lieber geistige als physische Unzulänglichkeiten zugeben. Sehen wir denn unsere körperlichen Unvollkommenheiten, wie sie wirklich sind? Vermögen wir uns erbarmungslos mit Stupsnase oder Habichtsschnabel,

krummbeinig oder mit mageren Schenkeln, mit Hängebauch oder struppigem Bart zu beschreiben? Shakespeare als Hamlet kann sich kaum entschließen, seine physischen Mängel anzudeuten. Hamlet verrät unwillkürlich, daß er fett ist, aber er wird es nicht offen zugeben. Die Königin sagt von Hamlet:

Er ist fett und kurz von Atem.

Viele Menschen, hauptsächlich Schauspieler, waren so entschlossen, Hamlet schlank und jugendlich zu sehen, daß sie versucht haben, an diesem Satz herumzudeuten; und einer von ihnen, Beerbohm-Tree, ging selbst in unseren Tagen so weit, den Text:

He's fat and scant of breath

in:

. . . faint and scant of breath

zu fälschen. Aber die Wohlbeleibtheit ist da und kommt in einem anderen Satze Hamlets zum Vorschein:

Oh, daß dies allzu feste Fleisch doch schmölze,
Zerging' und löste sich in Tropfen Taus!

Kein magerer Mann hat je von seinem Fleisch auf diese Art und Weise gesprochen. Shakespeare war auch wahrscheinlich von kleiner Statur. Wir wissen, daß er Adam in „Wie es euch gefällt" zu spielen pflegte, und in dem Stück hebt Orlando Adam hoch und trägt ihn von der Bühne weg, was kein Schauspieler fertig gebracht hätte, wenn Adam sehr groß gewesen wäre. Shakespeare war wahrscheinlich mittelgroß oder etwas darunter und von rundlicher Gestalt. Ich stelle ihn mir ungefähr wie Swinburne vor. Doch selbst in „Hamlet" spielt er sich auf einen Teufelskerl hinaus; der „tapfere" Hamlet, ein bewährter Fechter, fabelhaft die Klinge führend, der immer wieder Laertes trifft, obwohl ihm die Übung fehlt. Selbst beim letzten Schlag des Schicksals wird Shakespeare posieren und sich selbst täuschen.

Es ist für Shakespeare charakteristisch, daß, wenn Hamlet an Heimzahlung denkt, er es nicht wie ein kühner Mensch tut, der

seinem Feind in einem gleichen Kampf begegnen will, um ihn durch überlegene Kraft zu besiegen. Seine Leidenschaft, seine Rache sind fast die eines italienischen Bravos. Nicht ein einziges Mal denkt Hamlet daran, den König (Herbert) zum Zweikampf herauszufordern. Er trägt sich mit Gedanken an Mord und nicht an Kampf:

Jetzt könnt' ich's tun bequem . . .

ruft er aus, als er den König beten sieht. Und er tut es nicht, weil in diesem Augenblick die Seele des Königs in den Himmel käme, — bloßes Wortpathos, um das Versagen der Nerven zu entschuldigen. Sooft wir unter die Oberfläche blicken, verblüfft uns Shakespeares feminine Art.

Wir können dieses große Bild Hamlet-Shakespeares nicht verlassen, ohne eine seltsame Tatsache zu bemerken, die eine Flut von Licht auf das Verhältnis der literarischen Kunst zum Leben wirft. Shakespeare tobt, wie wir gesehen haben, in eifersüchtiger Leidenschaft, brütet fortwährend blutige Rache und wird sich seiner eigenen Unentschlossenheit bewußt. Er verbreitet sich über diesen Punkt und macht diese Unentschlossenheit zu einem Grundzuge des Hamletschen Charakters; und doch, weil er über sich selbst schreibt, gelingt es ihm, soviel andere liebenswürdige Eigenschaften anzudeuten, daß wir alle in Hamlet verliebt sind, trotz seiner Unentschlossenheit, trotz seiner Erotomanie und der blutlüsternen Gedanken.

In den späteren Dramen entwickelte Shakespeare die tieferen und elementareren Grundzüge seiner Natur, die Eifersucht in „Othello", den Wahnsinn in „König Lear", und die Verzweiflung in „Timon". Aber er hat vielleicht nie eine bessere Arbeit geleistet als in diesem Drama, in dem er eine nebensächliche Schwäche zum Hauptfehler seines ganzen Wesens steigert. Das Ergreifende des Dramas liegt in der Tatsache, daß Shakespeare sich dessen bewußt war, er sei nicht in der Lage, sich an Herbert zu rächen. „Hamlet" ist ein Drama der ergreifenden Schwäche, durch das

Drama der Rache und Eifersucht gesteigert. In dieser Hinsicht ist er eine Vorbereitungsstudie für den Othello. In „Hamlet" ließ Shakespeare dem Eiter freien Lauf, den Herberts gemeiner Verrat in ihm entzündet hatte. Doch selbst in „Hamlet" bilden seine Leidenschaft für Mary Fitton und seine Eifersucht das wirkliche Thema. Ich zweifle daran, ob Mary Fitton schon aus London verbannt war, als er Hamlet schrieb. Aus seinem Rat an die Königin, sich nicht vom König mit verbuhlten Küssen ins Bett locken und mit verdammten Fingern die Wangen kneifen zu lassen, entnehme ich, daß er ihn kurz vor ihrem Abschied von London schrieb. Eines ist bereits ersichtlich: daß diese Leidenschaft Shakespeares Kunst und Leben die Färbung verlieh und schließlich zu seinem Zusammenbruch führte.

VIII

Dramen der Rache und der Eifersucht. II. Teil
Othello

Es gibt kaum ein anderes Drama, das solches Licht auf Shakespeare und seine Arbeitsmethode wirft wie „Othello". Es ist ein langer Konflikt zwischen dem Künstler in ihm und dem Menschen; und in diesem Kampfe ringen sich seine künstlerischen Ideale und seine leidenschaftliche Seele am klarsten durch. Aus diesem Stück sehen wir, wie Shakespeares Natur allmählich von Eifersucht und Rache umdüstert wurde. Das Feuer seiner Leidenschaft loderte immer höher empor, er war im Jahre 1604, als er den „Othello" schrieb, toller vor Eifersucht als im Jahre 1600, als „Julius Cäsar" entstand. Dies ist ein Beweis für mich, daß Shakespeares Verbindung mit Mary Fitton nicht in dem Moment ein Ende nahm, als er ihre Untreue feststellte. Die Beziehungen dauerten, bis sie London verließ. Im Sonett 136 bittet er sie, ihn unter ihren Liebhabern zu dulden. Daß sie großzügig genug war, dies zu gestatten, scheint sich

meiner Ansicht nach aus der gesteigerten Leidenschaft zu ergeben. Es ist auch möglich, daß sie ihn mit andern Liebhabern betrog, denn sonst wäre seine Eifersucht abgeebbt, da Haß seiner Natur fremd war. Aber seine Leidenschaft steigerte sich in den nächsten fünf oder sechs Jahren zur Tollheit, ohne Zweifel durch fortgesetzten Verrat und wilde Eifersucht emporgepeitscht. Sowohl Begierde wie Eifersucht rasen bis zum Wahnsinn in Othello. Aber Shakespeare war ein so großer Künstler, daß er, als er die Geschichte dem Cinthio entnahm, sie zu verwirklichen suchte, ohne seine eigene Persönlichkeit hineinzubringen; daher entsteht ein Konflikt zwischen seiner Kunst und seiner Leidenschaft.

Auf den ersten Blick erinnert uns Othello an ein Bild von Tizian oder Veronese. Es ist ein romantischer Entwurf. Alle Gestalten gehen in Gala herum. Der Kampf zwischen Jago und dem Mohren ist melodramatisch. Das ganze Bild glüht in einem unerhörten Farbenreichtum. Es ist Shakespeares gekonntestes Stück, seine beste Leistung als Dramatiker. Beim Lesen von Othello fällt einem mit Bewunderung die Kunst des Aufbaus auf. Das Stück setzt mit einer selbstverständlichen Einfachheit ein. Die Einführung der Hauptgestalten ist so gemäßigt und eindringlich, daß, wenn die Handlung sich zu entwickeln beginnt, sie durch ihr eigenes Gewicht dem unvermeidlichen Ende mit beschleunigter Geschwindigkeit zueilt; unvermeidlich, denn das Ende in diesem Fall ist bloß die Resultante aus dem Zusammenstoß verschiedener Persönlichkeiten. Aber wenn die Handlung selbst herrlich aufgebaut ist, so läßt die Charakterdarstellung, wie wir sehen werden, viel zu wünschen übrig. Es gibt einen merklichen Unterschied zwischen „Othello" und den Dramen wie „Hamlet", „Macbeth" und „Cymbelin", in denen sich Shakespeare in der Gestalt des Helden schilderte. In diesen Dramen der Selbstenthüllung läßt Shakespeare seine Helden nicht nur an passender und unpassender Stelle lange Monologe halten, durch die der Fortgang der Handlung verzögert wird,

sondern erlaubt ihnen auch, die ganze Bühne ohne Konkurrenz einzunehmen. Die Erklärung liegt auf der Hand. Zum Glück für die dramatische Kunst ließ sich Shakespeare hie und da ein wenig aus dem Spiel, denn dadurch wird nicht nur der Aufbau des Stückes besser, sondern das Drama gewinnt auch durch den Zusammenstoß ebenbürtiger Gegner an Interesse. Das erste, was uns an „Othello" auffällt, ist die Tatsache, daß Jago mindestens eine so bedeutende Gestalt ist wie der Held selbst, während Hamlet wie ein fast lyrischer Erguß wirkt. Der buchgelehrte Prinz hat keinen Gegenpart.

Wir wollen nun das Stück selbst betrachten. Othellos erstes Auftreten im Gespräch mit Jago, in der zweiten Szene des ersten Aktes, scheint mir nicht das Lob zu verdienen, das daran verschwendet worden ist. Obwohl Othello weiß, daß „Prahlen keine Ehre" bringt, prahlt er mit seinem königlichen Blut. Wir haben bereits Shakespeares Liebe für Abstammung und für die wunderbaren Eigenschaften des edlen Blutes bemerkt; es ist einer seiner bleibenden und charakteristischsten Züge. Der Absatz über die königliche Abstammung wäre besser fortgeblieben. Wenn man von diesen drei Zeilen absieht, wirkt Othellos Stolz auf seine eigene Natur, auf „sein Tun und sein Bewußtsein" viel stärker. Aber diese unbedeutenden Mängel sind in dem Augenblick vergessen, in dem Brabantio erscheint und die Schwerter gezogen werden:

Die Schwerter ein, daß sie im Tau nicht rosten!

ist ausgezeichnet in seiner verächtlichen Ironie. Etwas später findet Othello einen Ausdruck, der für einen großen Mann der Tat ungeheuer charakteristisch ist:

... Haltet ein,
Ihr, die für mich Partei nehmt, und ihr andern!
Wär' Fechten meine Rolle, nun, die wüßt' ich
Auch ohne Stichwort. –

Diese letzte halbe Zeile ist hauptsächlich an Jago gerichtet, der darauf ausgeht, einen Kampf zu provozieren, und ist meiner

Ansicht nach die beste Stelle der Charakterschilderung im ganzen Othello. Der geborene General kennt instinktiv den Augenblick des Angriffs, ebenso wie die Hand des trainierten Boxers zuschlägt, bevor er bewußt den schwächsten Punkt erfaßt hat. In seiner Rede vor dem Dogen enthüllt Othello mit wunderbarer Klarheit und Wahrhaftigkeit sein tiefstes Wesen. Sein Stolz ist so tief verwurzelt, seine Selbstachtung so groß, daß er alle anderen Würdenträger respektiert. Die Senatoren sind „seine sehr wohlgewogenen, gnädigen Gebieter". Jedes Wort ist abgewogen und wirksam. Wunderbar ist der Ausdruck: „der schlichte und ungefärbte Hergang" *(the round unvarnished tale)*.

Aber der Stolz und die Achtung vor der Größe der andern sind nicht besondere Eigenschaften der Tatmenschen, sie haften allen bedeutenden Menschen an. Sobald Othello zu erzählen beginnt, wie er Desdemona gewann, fällt er aus dem Rahmen seines Charakters. Da Shakespeare sicher ist, daß er seinen Helden in festen Umrissen vor uns hingestellt hat, läßt er sich gehen, und wir hören ihn selbst sprechen und nicht Othello. In „weiten Höhlen, wüsten Steppen" hör' ich den Dichter sprechen, und wenn die Verse sich hinaufschwingen zu „Menschen, deren Köpfe unter den Schultern wachsen", ist es offensichtlich, daß Othello, der Mann der Wirklichkeit, den festen Boden der Tatsachen verlassen hat. Aber Shakespeare reißt sich zusammen, bevor er noch dem Zauber seiner eigenen Worte nachgegeben hat, und wir hören wieder Othello sprechen:

> ... Das zu hören
> War Desdemona eifrig stets geneigt.
> Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab ...

und so weiter.

Die Versuchung war indessen zu groß, und wieder gibt ihr Shakespeare nach:

> Und lockte Tränen oft aus ihrem Auge,
> Wenn ich von jammervollen Schlägen sprach,
> Die meine Jugend litt.

Es ist ein Kennzeichen des Tatmenschen, daß er die Nackenschläge des Lebens geringachtet. Er liebt die harten Nackenschläge wie ein Schwimmer die hohen Wogen, und wenn er seine Lebensgeschichte erzählt, spricht er nicht von seinem Jammer. Diese „jammervollen Schläge, die meine Jugend litt," sind reiner Shakespeare — der empfindsame Shakespeare, der sich selbst tief bemitleidete, weil er so Schweres in seiner Jugend erlitt. Die Charakterisierung Othellos in dem weiteren Verlauf der Szene ist alles andere als glücklich. Er spricht zuviel. Ich vermisse die kurzen, harten Worte, die den befehlsgewohnten Mann kennzeichnen; und er spricht nicht nur zuviel, sondern er spricht in Bildern, wie ein Dichter, und übertreibt dabei:

> Die eiserne Gewohnheit, edle Herrn,
> Schuf mir des Krieges Stahl und Felsenbett
> Zum allerweichsten Flaum ...

Selbst hier klingt eine unechte Note. Diese Erklärung der Vorliebe des Soldaten für hartes Bett und harte Lebensführung ist von einem Dichter gefunden. „Er ist daran gewöhnt", sagt sich Shakespeare, weil ihm das Verständnis dafür mangelt, daß es geborene Jäger- und Soldatennaturen gibt, die die Entbehrung allem weichlichen Luxus vorziehen. Othellos nächste Rede ist ebenso schlimm. Er spricht zuviel von seinen eigenen Angelegenheiten, und je weiter es geht, desto schlimmer wird es, bis wir wieder des Dichters gezierte Redeweise vernehmen:

> ... nein, wenn der leere Tand
> Des flücht'gen Amor mir mit üpp'ger Trägheit
> Des Geistes und der Tatkraft Schärfe stumpft,
> Daß in Ergötzung mein Geschäft verdirbt,
> Dann mag mein Helm zum Küchentopfe dienen,
> Und jedes niedre, unwürdige Zeugnis
> Erstehe wider mich und meinem Ruf!

Und wieder, wenn er sagt:

> Komm, Desdemona, nur ein Stündchen bleibt
> Für Liebe uns von weltlichem Geschäft
> Und Amt; wir müssen in die Zeit uns fügen.

Ich vermisse hier die Ungeduld eines Tatmenschen, wie sie Heißsporn empfand, finde nur einen gewissen Widerwillen, seine Geliebte zu verlassen, — ein natürlicher Zug, der darauf hinweist, daß der Dichter an sich selbst und nicht an seine Marionette dachte.

Die erste Szene des zweiten Aktes zeigt uns, wie der Dramatiker Shakespeare arbeitete. Cassio ist offensichtlich Shakespeare der Dichter. Jede seiner Reden, willkürlich herausgegriffen, beweist es. Als er hört, daß Jago angekommen ist, ruft er aus:

> Er stand in eines guten Engels Schutz.
> Sturm, hohe See und heulender Orkan,
> Der spitze Fels und aufgewühlte Sand,
> Der auf den Kiel im Grund verrätrisch lauert,
> Vergessen, wie mit Schönheitssinn begabt,
> Ihr tödlich Wesen: ungefährdet zieht
> Die Göttin Desdemona hin.

Und als Desdemona landet, genügt Cassios erster Ausruf, um die Tatsache festzustellen, daß er nur der verkleidete Dichter ist:

> ... Seht, o seht,
> Des Schiffes Reichtum ist ans Land gekommen!

Und ebenso klar, wie Cassio Shakespeare ist, der lyrische Dichter, ist Jago zuerst die Verkörperung des Shakespearischen Intellektes. Jago ist als unmoralisch geschildert worden; mir scheint er nicht unmoralisch, sondern amoralisch, wie es der Intellekt immer ist. Er sagt zu den Frauen:

> Geht, geht, ihr seid Gemälde außerm Haus,
> Glocken vor Gästen, Drachen in der Küche,
> Heil'ge im Unrechttun, im Leiden Teufel,
> Spielt mit der Wirtschaft, wirtschaftet im Bett.

Jago sieht die Dinge, wie sie sind, in ihren richtigen Proportionen, und nicht nur durch Bosheit verzerrt. Er ist nichts, „wenn er nicht tadeln kann", aber seine kritische Einstellung hat einen Anflug von Shakespeares Erotomanie. Man denke an diesen Ausdruck „wirtschaftet im Bett". Er will sich jedoch

nicht selbst betrügen. Trotz Cassios Bewunderung der Desdemona glaubt er nicht, daß er in sie verliebt ist; „wohlgeküßt," sagt er, „eine ausgezeichnete Höflichkeit", und findet damit sofort die wahre Erklärung. Am Schluß dieser Szene sagt Jago:

Daß Cassio sie liebt, das glaub' ich wohl . . .

aber das ist bloß eine der vielen Inkonsequenzen in Shakespeares Charakterzeichnung des Jago. Es gibt noch andere Widersprüche. Einmal spricht er von Cassio als von einem buchgelehrten Soldaten, an anderer Stelle vergleicht er ihn mit Cäsar. Hätte Coleridge diese Widersprüche bemerkt, so hätte er sie als eine Art von höherer Vollkommenheit im Sinne der logischen Einheit gedeutet; und es ließe sich einiges zugunsten dieses Argumentes vorbringen, obwohl meiner Ansicht nach derartige Widersprüche sich eher auf Shakespeares Nachlässigkeit als auf seine tiefere Einsicht zurückführen lassen.

Aber nachdem er aus dieser intellektuellen Einstellung heraus Jago geschaffen hat, versucht Shakespeare, seiner Marionette individuelles Leben einzuflößen, indem er ihr die Rache als Seele gibt; aber es gelingt ihm nicht, denn der Intellekt ist nicht böswillig. Für Augenblicke wird Jago ganz lebendig. „Ersäufe Katzen und junge Hunde . . . Tu Geld in deinen Beutel —"; sein Witz entzückt uns. Aber wenn er Desdemona in den Tod jagt, empört sich unser Gefühl. Eine solche Bosheit hat etwas Unmenschliches in sich. Das Böse war Shakespeare so fremd, er wußte so wenig um Haß und Rache, daß sein Bösewicht unwirklich wird in seiner Grausamkeit. Immer wieder fragt sich der Leser, woher die Menge Gift in Jago kommt. Er haßt Othello, weil Othello ihn überging und Cassio vorzog; weil er denkt, daß er jede Ursache hat, auf Othello eifersüchtig zu sein; weil . . . man fühlt allgemein, daß diese Ursachen von Shakespeare vorgebracht werden, um das Unerklärliche zu erklären. Selbst zusammengefaßt sind sie noch ungenügend, und wir neigen zu der Ansicht Coleridges, der

es als „die Jagd nach Motiven unmotivierter Bosheit" bezeichnet. Aber so etwas wie unmotivierte Bosheit gibt es nicht in der Natur. Jagos Gemeinheit ist zu grausam, zu beharrlich, um menschlich zu sein. Vollkommene, mitleidslose Bosheit ist ebenso unmöglich im Menschen wie vollkommene angeborene Güte.

Obwohl Jago und Othello die Bühne fast fortwährend beherrschen, sind sie nicht so vollkommen in Wirklichkeit umgesetzt wie Cassio, eine ganz nebensächliche Gestalt. Die Trinkepisode des Cassio hat Shakespeare nicht in Cinthio gefunden; sie ist meiner Ansicht nach die Beichte Shakespeares selbst, denn so geschickt sie auch erfunden ist, um Cassios Dienstentsetzung zu erklären, wurde sie unnötig in die Länge gezogen und bildet auf diese Weise vielleicht den größten Fehler im Aufbau des Stückes. Man beachte auch, wie die Moral von Jago auf England im besonderen angewandt wird, auf ein Land, mit dem weder Jago noch die ganze Geschichte irgend etwas zu tun haben.

Othellos Erscheinen, das den Kampf beendet, die Worte, die er an Jago richtet, und die Dienstentsetzung Cassios sind gleichwertig gute Arbeit. Das darauffolgende Gespräch zwischen Cassio und Jago über den guten Namen ist kaum mehr als eine Wiederholung dessen, was Falstaff über die Ehre sagt.

Coleridge hat sehr viel Gewicht darauf gelegt, daß Othello Recht hat, sich „nicht leicht eifersüchtig" zu nennen. Aber die Ahnungslosigkeit des armen Coleridge hat ihn nie weiter übers Ziel schießen lassen als hier. Meiner Ansicht nach muß genau das Gegenteil angenommen werden. Othello war sehr schnell bereit, Desdemona zu verdächtigen, er greift den ersten verleumderischen Satz Jagos auf, wägt ihn und fragt nach seiner Bedeutung, er ist ebenso schnell wie Posthumus bereit, das Schlimmste zu glauben, ebenso schnell wie Richard II., seine Freunde Bagot und Green des Verrates zu verdächtigen, und diese leichte Erregbarkeit des Mißtrauens ist die Seele der Eifersucht. Und Othello ist nicht nur leicht mißtrauisch, sondern

auch leicht zu überzeugen — er ist impulsiv und leichtgläubig. Seinem raschen Denken zwingt sich die Schlußfolgerung auf, daß Jago, „der brave Mensch", zweifellos:

> Sieht und weiß mehr, weit mehr, als er enthüllt!

Durch einen bloßen Hinweis ist er schon halb überzeugt, so überzeugt, wie nur ein sinnlicher Mensch überzeugt sein kann, daß es Lust war, die Desdemona verführte:

> ... O Fluch des Ehestands,
> Daß unser diese zarten Wesen sind,
> Und nicht ihr Lüsten!

Er ist in der Tat so empfänglich für die Ansteckung des Verdachts, daß Jago ausruft:

> ... Dinge, leicht wie Luft,
> Sind für die Eifersucht Beweise, stark
> Wie Bibelsprüche.

Und dies ist auch der Fall, denn bevor er noch das Taschentuch oder irgendeinen andern Beweis vorbringt, wird Othello schon auf den bloßen Zweifel hin von Eifersucht zerrissen, von Leidenschaft toll gemacht. Seine „Tätigkeit ist beendet", er wütet gegen Jago und verlangt Beweise. Jago antwortet:

> Ich liebe nicht solch Amt,
> Doch weil ich hierin schon so weit gegangen —
> . . . . . .
> So fahr' ich fort.

Das ist derselbe geringfügige Grund, den Richard III. und Macbeth anführten, als sie die Zahl ihrer Verbrechen vermehrten, weil Shakespeare in seiner eigenen Natur keinen Grund finden konnte, um den Haß zu rechtfertigen.

Othello glaubt sofort an Jagos Traum, nennt ihn einen „klugen Zweifel". Er ist ein „leichtgläubiger Narr", wie Jago von ihm sagt, und weil wir uns der höllischen Klugheit Jagos bewußt sind, fällt uns die Tollheit Othellos nicht in so starkem

Maße auf. Das mit Erdbeeren bestickte Taschentuch ist nicht einmal nötig, der Zauber seines Gewebes ist so mächtig, daß seine bloße Erwähnung Othellos Liebe hinwegbläst und Cassio und Desdemona dem Tode weiht. Wenn dieser Othello nicht leicht eifersüchtig ist, dann war nie ein Mann dem Zweifel so ausgeliefert und so schnell bereit, von Liebe zur Verdammung überzugehen.

Die Erklärung dafür ist, daß im Anfang des Stückes Othello eine ziemlich gut geschnitzte und außergewöhnlich malerische Marionette war; sobald aber die Eifersucht berührt wird, fliegt die Maske beiseite. Othello, der selbstbeherrschte Offizier, verschwindet, der Dichter tritt an seine Stelle und zeigt sich als geeignetstes Objekt für das „grüne Fieber". Die Gefühle, die er dann Othello in den Mund legt, sind tief empfunden. Seine Eifersucht ist in der Tat Shakespeares eigene Beichte, und in der ganzen Literatur findet man kaum Seiten ehrlicherer und furchtbarerer Selbstenthüllung. Wenn er uns die Leidenschaft Romeos und Julias, die Unentschlossenheit Richards II. oder den Skeptizismus Hamlets malt, steckt Shakespeare nicht mehr in seiner eigenen Haut als bei der Schilderung der Paroxysmen und der Steigerung der Eifersucht. Seine überströmende Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit Romeos und Orsinos, hat jede Form der tödlichen Krankheit der Liebe erfahren:

> Ich wäre glücklich, wenn das ganze Lager,
> Troßbub und alles, ihren Leib genoß
> Und ich erfuhr es nicht.
> . . . . . .
> Verdammt, verdammt sei sie, die falsche Dirne!

Hier haben wir den Beweis, daß die Eifersucht Othellos Shakespeares Eifersucht war. Sie ist ganz aus Sinnlichkeit zusammengesetzt. Aber der Hauptmann Othello — und das ist einer der wichtigsten Punkte in meiner Beweisführung — wurde uns nicht als ein so sinnlicher Mensch geschildert, daß ihm ein solcher Verdacht naheliegen würde. Othello wird im Gegenteil

als nüchtern[1] und unerschüttert, als nicht leicht erregbar und sehr selbstbeherrscht bezeichnet. Er sagt ausdrücklich dem Dogen von Venedig, daß er Desdemonas Begleitung nicht darum wünscht, um:

> Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
> Noch heißem Blut zu Liebe (jungen Trieben
> Selbstsücht'ger Lüste, die jetzt schweigen müssen).

Shakespeare legt ganz absichtlich diese unnötige Erklärung Othello in den Mund. Er will, daß wir in ihm nicht den Narren der Leidenschaft, sondern den Herrn über seine eigene Liebe sehen sollen. Othello soll nicht einmal mißtrauisch sein. Er sagt Jago ausdrücklich:

> Mich macht's nicht eifersüchtig,
> Wenn's heißt, mein Weib ist schön und liebt Gesellschaft,
> Spricht gern und singt und spielt und tanzt vortrefflich;
> Wo Tugend ist, wird dadurch sie erhöht.
> Noch sollen meine eignen Schwächen mir
> Die kleinste Furcht und Zweifel an ihr wecken:
> Sie war nicht blind und wählte mich.

Dies war es ohne Zweifel, was Coleridge irreführte. Es kam ihm nicht zum Bewußtsein, daß dieser Othello plötzlich seine ganze Natur verändert; der selbstbeherrschte Mensch wird im Augenblick dem Mißtrauen zugänglich. Er kann sich keinen andern Grund für Desdemonas Fall vorstellen als ihre Sinnlichkeit; die Vorstellung des erotischen Vorgangs löst bei ihm einen Wutanfall aus. Dieses Bild ist es, das seinen Haß belebt. Die Schlußfolgerung läßt sich nicht vermeiden. Sobald Othello eifersüchtig wird, ist er durch Shakespeares eigene Leidenschaft verwandelt, denn auf diese, einzig auf diese Art faßte Shakespeare die Eifersucht auf. Die Eifersucht des Leontes im „Wintermärchen" ist genau dieselbe. Hermione reicht Polyxenes die

[1] Shakespeare läßt Ludovico von Othellos „fester Tugend" sprechen, von dem „Geist", den „Leidenschaft nicht regt". Selbst Jago findet Othellos Zorn unheilverkündend, weil er so selten ist:

> Gewiß, das hat was auf sich, wenn er zürnt.

Hand, und diese Gebärde allein erweckt in Leontes Mißtrauen und Haß, und er wütet über die Hände, die tätscheln[1] die Finger, die drücken. Die Eifersucht des Posthumus ist auch von derselben Art:

> . . . Nichts mehr davon,
> Sie lag in seinen Armen!

Es ist die Vorstellung des erotischen Vorgangs, die ihn an den Rand des Wahnsinns treibt, wie es bei Othello der Fall war. In allen diesen Gestalten verkörpert Shakespeare die Stadien der Leidenschaft, die sein Leben verwüstete.

Gemeinhin ist es die Einbildungskraft, die den Eifersüchtigen durch obszöne Bilder foltert. Diese Rolle wird hier von Jago übernommen. Die erste Szene des vierten Aktes ist diese erotische Selbstmarter, in Jagos Mund gelegt. Wo Othellos Leidenschaft bis zum Wahnsinn aufgepeitscht, wo die Selbstanalyse immer intimer und persönlicher wird, da haben wir Shakespeares neu auflebende Qual, in seine Lieblingsausdrücke gekleidet:

> . . . oh, es schwebt um mein Gedächtnis,
> So wie der Rab' um ein verpestet' Haus,
> Verderben dräund — er habe jenes Tuch.

Das Interesse wird noch höher emporgepeitscht. Die Szene, in der Jago Cassios Eitelkeit und sein höhnisches Lachen dazu benutzt, um den schon tollen Othello zur Verzweiflung zu bringen, ist einer der hohen Triumphe dramatischer Kunst. Aber ebenso, wie das rasche Anschwellen seiner Eifersucht und seine furchtbare Sinnlichkeit uns gezeigt haben, daß Othello nicht, wie er es zu sein vorgibt und wie ihn Shakespeare eigentlich darstellen wollte, der selbstbeherrschte Mensch ist, der seine Leidenschaften im Zaum hält, so enthüllt auch diese Szene, in der der zuhörende Othello in Wut ausbricht, einen unerhört weiblichen Zug in seiner Natur. Denn im allgemeinen konzentriert der Mann seinen Haß auf die Frau, die ihn betrog, und hat nur

[1] Auch Jagos Ausdruck: Othello II, 1 und Hamlet III, 4.

Verachtung für den Rivalen übrig, während die Frau aus mannigfaltigsten Gründen einen Haß gegen die Nebenbuhlerin empfindet und nur von zorniger Verachtung für den Verrat ihres Geliebten erfüllt ist. Aber Othello — oder sollten wir nicht besser sagen, Shakespeare? — enthüllt in der ehrlichsten Ekstase seiner Leidenschaft ebensoviel von weiblicher wie von männlicher Natur in sich. Nachdem er das Taschentuch in Biancas Händen gesehen hat, fragt er:

Wie mord' ich ihn, Jago?

Offensichtlich denkt Shakespeare an Herbert und seinen gemeinen Verrat. Othello möchte Cassio den Hunden vorwerfen:

Oh, daß ich neun Jahre ihn morden könnte!

Und obwohl er hinzufügt: „Desdemona mag verfaulen und verderben und zur Hölle fahren zu Nacht", läßt er uns kurz darauf die ungeheure Liebe fühlen, die seinem Zorn zugrunde liegt:

> Oh, die Welt besitzt kein süßeres Geschöpf; sie hätte an eines Kaisers Seite ruhen und ihm Sklavendienste gebieten können.

Und dann versucht Shakespeare sich zu einem objektiven Urteil aufzuschwingen, um seine beharrliche Zärtlichkeit zu entschuldigen. Aber er verrät sich und beweist uns, daß er an Mary Fitton und nicht an die arme Desdemona denkt:

> Sei sie verdammt! Ich sage nur, was sie ist: — so geschickt mit der Nadel! Musikalisch zum Bewundern! Oh, sie würde den wildesten Bären zahm singen! — Von so feinem, herrlichem Witz, so geistreich!

Shakespeare selbst spricht an dieser Stelle. Denn wo hat denn Desdemona den feinen, herrlichen Witz und soviel Reichtum an Geist gezeigt? Sie ist kaum mehr als ein Symbol der Treue. Es ist Mary Fitton, die geistreich und witzig war und „musikalisch zum Bewundern".

Die feminine Zärtlichkeit in Shakespeare findet vollkommenen Ausdruck in den nächsten Zeilen; keine Frau könnte mehr beharrliche Liebe aufbringen.

Jago: Und deshalb so schlimmer.
Othello: O tausendmal, tausendmal! – Und dann von so freundlichen Sitten!
Jago: Ja, zu freundlich!
Othello: Ja, ganz gewiß: aber wie schade dennoch, Jago! – O Jago! wie schade, Jago!

Die Zärtlichkeit schwillt zu einem so erschütternden Ausruf an, daß sie zu einem allgemeinen Schrei, zum Jammer der Menschenseele um den Verrat wird. „Wie schade dennoch, Jago! Wie schade!" Othellos eifersüchtige Leidenschaft erreicht ihren Höhepunkt in der Szene mit Desdemona, als er seine Anklage in bestimmte Worte kleidet und Emilia, der vermeintlichen Mitwisserin, einen Beutel Geld zuwirft. Und doch, selbst hier, wo er in der Selbstfolter, durch Beschmutzung seiner Liebe, einen Genuß findet, erreicht seine Zärtlichkeit den leidenschaftlichsten Ausdruck:

...O du Unkraut,
So reizend lieblich und von Duft so süß,
Daß es dem Sinn wehtut ...

Sobald die Eifersucht ihren Gipfelpunkt erreicht hat und in Rachsucht übergeht, versucht Shakespeare in die Haut Othellos des Soldaten zurückzuschlüpfen. Othellos erste Rede im Schlafzimmer ist klar genug. Sie ist jedoch von unintelligenten Schauspielern wie Salvini so arg verzerrt worden, daß sie nach Erklärung schreit. Man wird sich erinnern, wie Salvini und die andern, die diese Rolle spielten, sich wie Mörder in das Zimmer schlichen und so laut brüllten, daß sie einen Toten auferweckt hätten. Und als diese Narren kritisiert wurden, weil sie Othellos Wesen mißverstanden hatten, antworteten sie unverfroren, daß Othello ein Mohr war, von südlicher Liebe erfüllt, und ähnlichen Unsinn mehr. Es ist klar, daß Shakespeares Othello das Zimmer ruhig wie ein Richter betritt, der seine Pflicht zu erfüllen hat. Er klammert sich an seinen Entschluß, indem er sich das Unrecht gegenwärtig hält. Er wiederholt feierlich:

Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!

Und wie ein Engländer findet er einen moralischen Grund für die beabsichtigte Tat:

Doch sterben muß sie, sonst betrügt sie andre.

Aber der Grund wird fadenscheinig, und der Entschluß schwankt unter dem Ansturm der Leidenschaft für dies „Meisterwerk der herrlichen Natur". Die ganze Zärtlichkeit des Verliebten wird in ihm wach:

Oh, würz'ger Hauch, der fast Gerechtigkeit
Ihr Schwert zu brechen zwingt! – Noch einen! Einen!
Sei, wann du tot bist, so, dann töt' ich dich
Und liebe dich nachher – noch einen und den letzten!
So süß war nie so tödlich. Ich muß weinen.
Doch sind's grausame Tränen; dieser Schmerz
Ist wie des Himmels, strafend, wo er liebt. –
Sie wacht.

Ein so sanfter Mörder ist — mit Ausnahme von Macbeth — noch nie dagewesen. Und „dieser Schmerz, der wie des Himmels ist, strafend, wo er liebt", ist eins der besten Beispiele in der Literatur für die englische Fähigkeit der verlogenen Selbsttäuschung. Im darauffolgenden Dialog hören wir die kurzen einfachen Sätze einer unbeugsamen Entschlossenheit. In dieser Szene kommt Shakespeare der wirklichen Stärke näher als an irgendeiner anderen Stelle aller seiner Werke. Aber selbst hier zeigt sich seine wahre Natur. Othello muß von Desdemonas Weinen, das er als Kummer über Cassios Tod deutet, irregeleitet werden, bevor er zur Tat übergeht, und sobald der Mord vollbracht ist, überfällt ihn die Reue:

O unerträglich! O furchtbare Stunde!

Sein offenes Geständnis ist jedoch ausgezeichnet charakteristisch für den Soldaten Othello:

Ich habe sie getötet.

Einen Augenblick später finden wir einen vollkommen geprägten poetischen Ausdruck für seine Liebe:

Wär' sie treu gewesen –
Und schuf mir eine zweite Welt der Himmel
Aus einem einz'gen, reinen Chrysolith,
Ich gab sie nicht dafür!

Dann kommt eine Stelle, die in so eigentümlicher Weise seine Sinnlichkeit und den physischen Ekel verrät, daß sie allein genügen würde, vieles von dem, was ich von Shakespeare gesagt habe, zu beweisen.

Jawohl, er war's, der mich zuerst gewarnt,
Er ist ein Ehrenmann und haßt den Schlamm,
Der schmutz'gem Tun anklebt.

Eine Atempause lang, bevor er noch von seinem furchtbaren Irrtum überzeugt ist, spricht Othello wie ein Soldat. Doch trotz der Tatsache, daß er seine Rache vollzogen hat und sich hier am ehrlichsten geben müßte, finden wir kein Wort tiefer Selbstenthüllung. Sobald er aber seinen Irrtum begriffen hat, gewinnt sein Bedauern die Leidenschaftlichkeit einer Frau und unerhört zwingenden Ausdruck:

... Kalt, mein Mädchen?
Wie deine Keuschheit.

Einen anderen Beweis, daß Shakespeare den Soldaten Othello beiseite schiebt, um seiner eigenen Eifersucht und Liebe Ausdruck zu geben, finden wir in der Ähnlichkeit zwischen dieser Rede Othellos und den entsprechenden Äußerungen von Posthumus und Cymbelin. Sobald Posthumus von seinem Irrtum überzeugt wird, nennt er Jachimo den „italischen Teufel", bezeichnet sich selbst als „leichtgläubigen Narren", „grausamen Mörder" und so weiter. Er ruft nach einem gerechten Richter, der ihn entsprechend bestrafen möge, mit Gift, Messer oder Strick. Er verlangt sogar nach „Foltern erlesener Art". Er preist Imogen als „der Tugend Tempel", verflucht sich selbst und bricht zum Schluß in folgenden Ausruf aus:

... O Imogen,
Mein Weib, mein Leben, meine Königin!
O Imogen! –

Othello benimmt sich genau auf dieselbe Art. Er nennt Jago einen Teufel und sich selbst einen „ehrenhaften Mörder", und Jago nennt ihn „einen leichtgläubigen Narren". Othello fordert ebenfalls, daß man ihn bestrafe. Statt der „Foltern erlesener Art" verlangt er nach Teufeln, die ihn „peitschen" und „in Schwefel rösten" sollen. Er preist Desdemona, „das Kind des Jammers", und so weiter, verflucht sich selbst und endet seine Klage mit den Worten:

O Desdemona, Desdemona, tot?
Tot? Oh, oh, oh!

Es ist derselbe Wechsel des Gefühls, ja, es sind sogar dieselben Worte — die Ähnlichkeit ist so groß, daß sie nur so erklärt werden kann, wie ich sie erklärt habe. Von Anfang bis zum Ende des „Cymbelin" ist Posthumus Shakespeare, und sobald Othello von Eifersucht, Mitleid, Reue oder sonst einem zärtlichen Gefühl ergriffen wird, gleicht er Shakespeare und spricht mit Shakespeares Stimme.

Von hier an bis zu Othellos letzter Rede haben wir ein Stück ausgezeichneter dramatischer Arbeit, und die Rede selbst verdient besondere Beachtung. Er fängt als Soldat an, schlüpft aber bald in die Haut des Dichters und spricht zum Schluß wieder in der abgerissenen Weise, die dem Tatmenschen eigen ist. Ich zitiere die ganze Rede[1] und lasse die Zeilen gesperrt, in denen sich der Dichter selbst verrät:

Gemach! — Nur noch zwei Worte, eh Ihr geht.
Ich tat Venedig manchen Dienst, man weiß es:
Nichts mehr davon. — In Euren Briefen, bitt' ich,
Wenn Ihr die traur'gen Dinge hier berichtet,
Sprecht von mir, wie ich bin — beschönigt nichts
Und schreibt auch nichts mit Groll. Dann müßt Ihr melden
Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte;
Nicht leicht argwöhnte, doch, einmal erregt,
Unendlich rast': von einem, dessen Hand,

[1] Diese Rede ähnelt, wie ich schon sagte, merkwürdig dem langen Monolog Richards II.; im Anfang spricht Shakespeare einige Zeilen lang wie ein König, dann in natürlicher Weise als Dichter, und zum Schluß rafft er sich auf und versucht dem geschilderten Charakter gerecht zu werden.

Dem Indianer gleich, 'ne Perle wegwarf,
Mehr wert als all sein Volk; des überwundnes Auge,
Sonst nicht gewöhnt, zu schmelzen, Tränen nun
Vergießt, so reichlich wie Arabiens Bäume
Ihr heilungkräftig Harz. Das alles schreibt
Und fügt hinzu: Als einstmals in Aleppo
Ein boshafter Osmane einen Bürger
Venedigs schlug und den Senat verhöhnte,
Packt' an der Kehl' ich den beschnittnen Hund
Und traf ihn — so.

All diese unvergeßlichen Worte sind Äußerungen eines sanftmütigen Dichters, der seine eigene Natur offen enthüllt. Die Erleichterung, die uns durch Tränen kommt, ist wunderbar ausgedrückt, diese Erleichterung an sich aber ist ein weiblicher Ausweg. Die Männer finden im allgemeinen, daß Tränen sie demütigen, und retten sich aus dieser Scham in Zorn. Die unsterblichen Sätze voll des Dichters Leid müssen der prahlerisch gezierten Redeweise des Hauptmanns gegen Schluß entgegengesetzt werden, um verständlich zu machen, wie unmöglich es für Shakespeare war, einen Tatmenschen zu schildern.

In den ersten zwei Akten versuchte Shakespeare Othello mit einer gewissen Ehrlichkeit darzustellen und kam der dramatischen Fiktion ganz nahe. Sobald aber die Eifersucht Othello berührt, wird er zum durchsichtigen Gefäß der eigenen Gefühle Shakespeares und wird bis an den Rand mit dessen eigenem Herzblut erfüllt. Alle die wunderbaren Sätze in dem Stück sind Äußerungen der Eifersucht, der Leidenschaft und des Mitleids. Der Charakter des Hauptmanns ist im Othello nicht vollkommen verwirklicht. Es ist eine ausgezeichnete Skizze, aber schließlich nur eine Skizze, wenn man sie mit Hamlet oder Macbeth vergleicht. Von denen wissen wir, was sie über Leben und Tod und die ganzen Dinge in dieser und jener Welt gedacht haben; aber was wissen wir von Othellos Gedanken über die tiefsten Dinge, die den Menschen betreffen? Glaubt er an seine eigenen Geschichten, die er Desdemona erzählte? An die Menschen,

deren Köpfe unter den Schultern wachsen? An sein magisches Taschentuch? An die Erzählungen, die Jago selbst phantastische Lügen nennt? Dies ist meiner Ansicht nach wieder ein wichtiger Hinweis, daß Shakespeare Othello, den Hauptmann, von der Peripherie aus zeichnete. Dessen eifersüchtiges, zärtliches Herz ist das Shakespeares, aber wenn wir ihm das wegnehmen, wissen wir von ihm kaum mehr als die Farbe seiner Haut. Was uns an Othello interessiert, ist nicht seine Stärke, sondern seine Schwäche, Shakespeares Schwäche — seine Leidenschaft und sein Mitleid, seine Qual, seine Eifersucht, seine Wut und seine Reue, die aufeinanderfolgenden Stationen seines Leidensweges.

IX

Dramen der Lust. Erster Teil. Troilus und Cressida

Ich hätte eigentlich noch vorher „Ende gut, alles gut" besprechen sollen, denn dieses Stück bildet den Gipfel der Shakespearischen Liebesgeschichte, wie sie in den Sonetten erzählt wird, und dort haben wir auch Bertram-Herbert, der sein Verhältnis zu Mary Fitton schildert und sich als der aristokratische Schurke entpuppt.

In der „falschen Cressida" schildert Shakespeare seine ungetreue Geliebte Mary Fitton mit einem noch stärkeren Realismus. Shakespeares Leidenschaft überlebte seinen Haß gegen den Verräter und seine Eifersucht. Herbert war für ihn schnell abgetan; aber Mary Fitton lebte noch für ihn und war noch immer voller Lockungen, — die Begierde des Fleisches, der Hunger der Augen war ungesättigt, grausam wie das Grab. Er versucht, uns seine Geliebte dramatisch darzustellen — ihre Seele zu entschleiern, ihre ganze verbuhlte Art zu zeigen. Er, der immer mit Glanzlichtern gemalt hatte, benutzt jetzt die französische Malweise mit tiefsten Schatten; denn die gewisse Zurückhaltung, die ihm Lord Herberts Position auferlegte, schützt nicht Mary Fitton,

und wir können nun erwarten, daß er uns die ganze Wahrheit sagen wird. Pandarus schildert Cressida in der ersten Szene des ersten Aktes:

> Und wenn ihr Haar nicht etwas dunkler wäre als Helenas – doch was tut das? –, so wäre weiter kein Unterschied zwischen den Frauenzimmern.

Aber es ist nicht nur das dunkle Haar allein, was sie identifiziert. Pandarus sagt uns auch, daß sie witzig war, und von Anfang an zeigt sie sich als sehr sinnlich und in das Wortgefecht verliebt; sobald sie Troilus verlieren soll, kommt ihr leidenschaftliches, aufbrausendes Temperament zum Vorschein; in jedem Kennzeichen ist Cressida immer wieder Rosaline.

„Troilus und Cressida" ist ein schlechtes, rückgratloses Stück, das einer durchgehenden Handlung entbehrt. Es hat selbstverständlich sehr schöne Stellen, wie die meisten Schöpfungen aus Shakespeares Reifezeit, aber die Charakterisierung ist schlimmer als nachlässig, und zuerst wundert man sich, warum Shakespeare dieses langweilige, alberne Zeug geschrieben hat, wenn nicht, um seine eigene Bitterkeit im Hohn des Thersites und in der Schilderung des schamlosen Treubruchs der Cressida zu entladen. Es ist kein Zweifel möglich, daß mit der falschen Cressida Mary Fitton gemeint war. Sobald sie erscheint, bekommt das Stück Leben. Die persönliche Bitterkeit macht ihr Bildnis zur Karikatur. Jeder Fehler wird übertrieben und mit Wut emporgepeitscht. Es ist weniger ein Drama als eine Szene, in der Shakespeare seine Geliebte beschimpft.

Wir wollen uns diese Phase seiner Leidenschaft aus der Perspektive ansehen. Schon um Weihnachten 1597, nachdem er kaum die Bekanntschaft Mary Fittons gemacht hatte, schilderte Shakespeare sie in ihrer koketten, losen Art. Doch solange sie sich ihm gab, scheint er imstande gewesen zu sein, sich in seine überströmende Zärtlichkeit zu flüchten und ihre Irrwege zu ertragen. Aber die Leidenschaft in ihm wuchs durch das, womit sie gespeist wurde. Nachdem Mary Fitton ihn mit Lord Herbert

betrogen hat, droht er ihr in einem Sonett, daß diese „mitleidwürdige Not" ihn dazu bringen könnte, sie in ihrer wahren Gestalt zu schildern. Ihr Stolz und ihre aufbrausende Art empörten sich wahrscheinlich gegen die Behandlung, die er ihr angedeihen ließ, und sie zog sich von ihm zurück. Von Verlangen gemartert, pries er sie in erstaunlichen Ausdrücken, nannte sie „das Herzblut der Schönheit, der Liebe unsichtbare Seele . . .", und nach einer Weile des Zögerns gab sie wieder nach. Kaum war jedoch die zerstörte Liebe aufgebaut, betrog sie ihn von neuem, er fluchte ihr und drohte wieder, und so raste das armselige, halb elende, halb ekstatische Leben der Leidenschaft dahin, zwischen Himmel und Hölle zerrissen.

Die ganze Zeit hindurch sehnte sich Shakespeare oder glaubte sich nach Wahrheit und Beständigkeit zu sehnen; und schließlich gab er seinem Verlangen nach schlackenloser Reinheit der Liebe und nach vollkommener Beständigkeit Form und Namen und nannte dieses tröstende, aber ungreifbare Ideal Ophelia, Desdemona, Cordelia. Aber immer und immer wieder eroberte ihn Mary Fitton zurück, und zum Schluß zwang ihn die angesammelte Bitterkeit, seine Geliebte realistisch zu schildern. Cressida ist Shakespeares erster Versuch eines dramatischen Bildnisses der Geliebten, die ihm ins Blut übergegangen war und sein Wesen vergiftet hatte; und das Bildnis ist durch den Haß und die Verachtung des Dichters ebenso entstellt, wie das ganze Drama von der leidenschaftlichen Bitterkeit verdorben wurde, die ein Zeichen tiefen persönlichen Leidens ist. Cressida wird in ihrer Dirnenhaftigkeit als eine Hure von Natur aus geschildert. Aber selbst diese Auffassung brauchte sie nicht seelenlos und teuflisch zu machen. Ein Künstler mit Shakespeares sensitivem Mitgefühl liebt es im Gegenteil, den guten Kern aus allem Bösen herauszuschälen und diesem Hauch des Bösen im Guten nachzuspüren, der der menschlichen Natur ihre seltsame Kompliziertheit verleiht. Shakespeare machte sich diese Regel der dramatischen Darstellung in stärkerem Maße zu eigen als

jeder seiner Vorgänger oder Zeitgenossen, — bei weitem durchgehender und feinsinniger als Homer oder Sophokles, deren Helden nur die Fehler haben, die ihre Schöpfer als Tugenden betrachteten. Er hat sonst nie die Natur so weit vergessen wie hier, wo er die falsche Cressida ohne einen einzigen versöhnenden Zug schildert. Er zeigt sie zuerst, wie sie mit Troilus kokettiert; dann gibt sie sich Troilus aus leidenschaftlichem Verlangen hin; Shakespeare vergißt jedoch, uns zu sagen, warum sie unmittelbar darauf mit Diomedes liebäugelt.

Er läßt durch Ulysses, die klügste Gestalt des Stückes, ein niederschmetternd verdammendes Urteil über sie aussprechen:

Pfui, pfui auf sie!
Ihr Aug' hat Sprache, ihre Wang' und Lippe;
Ihr Fuß selbst spricht; ihr üppig Trachten blickt
Aus jedem Glied, aus jeder Körperwendung.
O ihr Entgegenkommenden, so glatt
Von Zunge, die noch bieten eh Willkommen,
Als man genaht, und jedem Leser, den
Der Kitzel sticht, die Tafeln der Gedanken
Weit öffnen! Merkt sie euch als feile Beute
Der günstigen Gelegenheit, als Töchter
Der Buhlerei.

Als sie Diomedes die Schleife schenkt, die sie von Troilus bekam, empört sich etwas in uns; die Frau hat zuviel Blut, um so vollkommen herzlos zu sein. Hier wird noch die Szene durch die Tatsache verbittert, daß Troilus Zeuge ihres Verrats ist.

Diomedes: Dein Herz besaß ich schon, dies folgt ihm nach.
Troilus (leise): Ich schwur Geduld!
Cressida: Nein. Diomedes! nein,
Sie wird nicht dein! In Wahrheit etwas andres
Gewähr' ich dir!
Diomedes: Dies will ich haben! Wer
Besaß es?
Cressida: Ach, was liegt daran?
Diomedes: Bekenn' es, wem hat es gehört?

Cressida: Ach! einem Mann,
Der heißer mich geliebt, als du es wirst!
Doch nimm es und behalt es.

Diese Szene ist von herrlicher dramatischer Wirkung, ein Stück pulsierenden Lebens, von realistischer Überzeugungskraft, und doch lehnen wir uns innerlich dagegen auf, denn wir fühlen, daß wir nicht in das Herz des Geheimnisses eingedrungen sind. Es gibt soviel Böses in Cressida, daß wir den Funken des Guten in ihr sehen möchten, so winzig und vergänglich er auch sein mag. Aber Shakespeare macht ihren Versuch der Rechtfertigung zum Geständnis vollkommener Treulosigkeit.

Wir armen Weiblein haben's gar nicht Hehl,
Des Auges Irrtum lenkt das Herz uns fehl.

Dies ist offensichtlich eine Bemerkung Shakespeares und keine Entschuldigung Cressidas. Und wenn wir diese Rede mit dem vorher angeführten Dialog vergleichen, wird es offensichtlich, daß die furchtbare Szene mit Diomedes unmittelbar dem Leben entnommen ist. Es liegt eine zwingende Kraft in diesen teuflischen Worten Cressidas, die sich nicht erfinden ließen.

Ach, honigsüßer Grieche! Nicht
Verleite mich zu einer größren Torheit.

Die Wucht der Zeichnung selbst macht die Verräterin verhaßt. Hätte Mary Fitton Lord Herbert je ein Geschenk Shakespeares gegeben, so hätte der Künstler wissen müssen, daß sie ihn nicht mehr liebte, daß sie ihn in der Tat in ihrer neuen Leidenschaft schon vergessen hatte. Aber eine Frau zu schildern, die sich noch an einen Geliebten erinnert, ja, ihn noch immer liebt und dabei sein Geschenk an einen andern verschenkt, ist künstlerisch unwahr, obwohl es im Leben wahr gewesen sein mag. Es ist schon deshalb künstlerisch ein Fehler, weil es sich nicht mit einigen Zeilen motivieren läßt. Die Tatsache des Geschenks ist schlimm genug. Ohne Erklärung ist sie empörend. Aus diesen und anderen Gründen schließe ich, daß Shakespeare die Tatsache einem eigenen Erlebnis entnommen hat.

Der vierte und fünfte Akt von „Troilus und Cressida" führt uns sogar tiefer in die Seele Shakespeares ein als die Sonette. Der vierte Akt schildert Troilus-Shakespeares Liebe für Cressida und ihre Liebe für ihn im Augenblick ihrer Trennung. Jedes Wort ist hier von Bedeutung. Seine „vielen tausend Seufzer" erinnern mich an Kleopatras „viele tausend Küsse". Zum ersten und einzigen Mal vergleicht sich Shakespeare als Troilus mit Diomedes-Herbert:

> Minder bezweifl' ich hierin deine Treue
> Als meinen Wert. Ich kann nicht singen, kann
> Nicht wilde Tänze tanzen, lieblich schwatzen,
> Nicht schlaue Spiele spielen . . .

In diesen „schlauen Spielen" haben wir sicher die „Dinge", die Parolles zu erwähnen fürchtete. Denn Troilus unterstreicht es, indem er sagt, in „diesen Reizen":

> Da lauscht ein stiller stummschwatzhafter Teufel,
> Der mit der größten Arglist stets versucht.
> Oh, laß dich nicht versuchen!
> *Cressida:* Glaubst du denn, daß ich des Willens?
> *Troilus:* Nein, doch oft geschieht, was wir nicht wollen.

Es ist Diomedes-Herberts Liebesgewandtheit, die Shakespeare-Troilus fürchtete. Man stelle sich vor, daß Shakespeare sich als treu und einfältig bezeichnet!

Im fünften Akt verblüfft mich die Verachtung des Thersites für Diomedes. Er hat keinen Grund, ihn mehr zu höhnen als Menelaus, und doch beschimpft er Diomedes mit besonderer Wut, nennt ihn „einen falschen Schurken, der seinen Mund und sein Versprechen verschwendet". Dies ist sicherlich Shakespeares abschließendes Urteil über Herbert, und die Szene, in der Cressida Diomedes nachstellt, während Troilus zuhört, ist Shakespeares tiefste Enthüllung Mary Fittons. Ich nehme an, daß Shakespeare eine solche Szene zwischen Mary Fitton und Herbert erlebt hat. In dem Schlußstrich, den er unter diese Szene setzt, höre ich das letzte Wort der Shakespearischen Leidenschaft.

Ulysses: Was weilen wir denn noch?
Troilus: Um noch einmal in meiner Seele jede Silbe mir,
Die hier gesprochen ward, zu wiederholen.
(Ulysses: . . . Why stay we then?
Troilus: To make a recordation to my soul
Of every syllable that here was spoken.)

Das neue Wort „recordation" ist eine Offenbarung für mich.

Im nächsten Augenblicke zweifelt er an seinen eigenen Sinnen und fragt: „War Cressida denn hier?" Ulysses antwortet: „Gewiß, sie war's!" Und Troilus-Shakespeare ruft aus:

Der Weiblichkeit zur Ehre, glaub' es nicht!
Bedenke nur, wir hatten Mütter!

Niemals enthüllte Shakespeare restloser die Tiefen seiner Seele.

Als Shakespeare „Troilus und Cressida" schrieb, war er von einer Leidenschaft der Bitterkeit ergriffen. Es verzerrte sich ihm nicht nur Cressida, sondern auch die ganze griechische Welt. Er schien mehr Gefallen am Hohn des Thersites gefunden zu haben als an irgendeinem andern Teil der Arbeit, mit Ausnahme vielleicht der Verdammung Cressidas. Seine Wut läßt ihn die empörende Szene erfinden, in der Achilles seinen Mirmidonen den Befehl gibt, den unbewaffneten Hektor zu töten.

Ein oder zwei geringere Schwierigkeiten müssen noch erwähnt werden, bevor wir zu einem größeren Drama übergehen.

„Troilus und Cressida" galt schon immer als ein Rätsel. Professor Dowden sagt: „In welcher Absicht und in welchem Geiste hat Shakespeare diese seltsame Komödie geschrieben? Alle griechischen Helden, die für Troja gekämpft haben, sind erbarmungslos der Lächerlichkeit ausgeliefert." Und aus dieser Tatsache und der Bitterkeit des Timon haben einige deutsche Kritiker die Schlußfolgerung gezogen, daß Shakespeare unfähig war, das griechische Leben zu verstehen, und daß er die Römer nur so vollkommen zu schildern vermochte, weil der Römer dem Briten in der Bemeisterung des praktischen Lebens, der Verwaltung und der Regierung so ähnlich war. In Wirklichkeit

war keiner besser als Shakespeare dazu geeignet, die griechische Zivilisation und die griechische Kunst mit ihrer Liebe der plastischen Schönheit zu verstehen. Aber sein Meister Plutarch gab ihm viel bessere Bilder des römischen als des griechischen Lebens, teils, weil Plutarch in der Zeit der römischen Herrschaft lebte, und teils, weil er die Meister des praktischen Lebens besser verstand als die Meister der Kunst wie Phidias oder Künstler des Gedankens wie Plato. Die wahre Erklärung der Shakespearischen Karikaturen des griechischen Lebens, ob homerisch oder attisch, liegt in der Tatsache, daß er nicht nur vollkommen unwissend, sondern auch gegen die Antike voreingenommen war. Und dieses Vorurteil hat einen ganz bestimmten Ursprung. Zu jener Zeit hatte Chapman die ersten Bücher der Ilias übersetzt; und Chapman war der Dichter, von dem Shakespeare als von seinem Rivalen in den Sonetten 78—86 spricht. Er lächelte über „das mühsam' Werk" des Chapmanschen Redeprunks und seinen Bildungsballast. Wer sich an die erste Szene der „Verlorenen Liebesmüh'" erinnert, wird bemerkt haben, daß Shakespeare in dieser frühen Arbeit über Bildung und übermäßigen Lerneifer spottete. Als er zuerst nach London kam, wurde er ohne Zweifel infolge seiner Unkenntnis des Griechischen und Lateinischen verachtet. Er hatte sicherlich den Hohn vieler zu ertragen, die das Buchwissen, die Schulbildung und gute Manieren über das Genie stellten. Er nahm die erste Gelegenheit wahr, um seinen Kritikern zu antworten:

> Was hat solch armer Grübler denn gewonnen,
> Als daß er sich mit Wust aus Büchern bläht?

Aber die Sticheleien hatten ihn getroffen, und als die bittere Zeit der Enttäuschung kam, nahm er sich das griechische Leben vor, das sein Rivale in den leuchtendsten Farben schilderte, und zeigte, was er über seine Schattenseiten dachte. Hätte er aber irgend etwas von griechischem Leben und griechischer Kunst gewußt, so hätte es ihm Freude gemacht, seinen Rivalen

durch eine wahrere und richtigere Darstellung Griechenlands, als Chapman ihrer überhaupt fähig war, zu überflügeln. Es ist die Rivalität mit Chapman, die Shakespeare dazu reizt, das griechische Leben in „Troilus und Cressida" mit einer Lauge von Verachtung zu übergießen. Da Chapman die Partei der Griechen ergriff, finden wir Shakespeare auf der Seite der Troer.

Ich will nun meine Annahme, daß „Troilus und Cressida" vor „Antonius und Kleopatra" geschrieben wurde, begründen. Einige Kritiker, und darunter Brandes, setzen es später an und haben stichhaltige Gründe für ihre Annahme. Die Bitterkeit in „Troilus und Cressida", sagen sie mit Recht, ist viel intensiver, und da Shakespeares Enttäuschung sich von Hamlet bis Timon oder von 1602—1607/8 vertieft zu haben scheint, setzen sie das bittere Stück später an. So zwingend diese Beweisführung auch ist, kann ich nicht glauben, daß Shakespeare Cressida nach Kleopatra malen konnte. Dasselbe Modell hat offensichtlich für beide Frauen gedient. Aber während Kleopatra vielleicht das beste Bild einer Kurtisane in der ganzen Weltliteratur ist, bleibt Cressida nur eine rohe Skizze, wie sie Dumas oder Pinero geschaffen haben könnten.

Ich halte es für viel wahrscheinlicher, daß um das Jahr 1603 „Troilus und Cressida" entworfen und zumindest die Liebesgeschichte geschrieben wurde, als die Erinnerung an den Verrat seiner Geliebten noch in ihm lebendig war. Er hat das Stück dann vier oder fünf Jahre später wieder aufgenommen und die Gestalt des Ulysses vertieft und verstärkt. Diese spätere Revision ist von einem so durchdringenden Weltschmerz erfüllt und hat Sätze von einer so erschütternden Prägung, daß das Werk unbedingt in die Reifezeit Shakespeares gehören muß. Außerdem ist auch die Charakterzeichnung so vernachlässigt worden wie in allen seinen späteren Werken, obwohl er sich mit dem lebenserfahrenen, weisen Ulysses identifiziert hat. In unbewußter Selbstenthüllung erlaubt er dem vorsichtigen, klugen Ratgeber, Cressida zu verdammen, bevor sie sich als treulos erwiesen

hat, und sie mit einer so außerordentlichen Bitterkeit zu verurteilen, daß es unmöglich ist, Shakespeares wilde Eifersucht in der unerhörten Schmähung zu verkennen. Bei der ersten Begegnung ruft Ulysses aus: „Pfui, pfui auf sie." Sie ist ihm nichts mehr als „feile Beute der günstigen Gelegenheit und Tochter der Buhlerei".

Und doch war sich Shakespeare seiner Pflicht gegenüber der treulosen Geliebten bewußt, denn Troilus sagt:

> Das Weib, das ich gewählt? Kein Ausweg bleibt,
> Ihm zu entfliehn, die Ehre zu erhalten.
> Wir geben nicht dem Kaufmann seine Seiden
> Befleckt zurück, noch werfen wir den Rest
> Der Speisen, weil wir nun gesättigt sind,
> In ein unwürd'ges Faß.

„Troilus und Cressida" ist von besonderer Bedeutung für jeden Kenner Shakespeares; dieses Drama übermittelt uns ein Bildnis der Geliebten des Dichters, das in einer solchen Wut erotischer Leidenschaft gemalt wurde, daß es zur Karikatur geworden ist. Diese erotische Wut war so heftig, daß sie ihn auf den Weg des Wahnsinns führte. „Troilus und Cressida" liegt auf dem Wege zu Lear und Timon.

X

Dramen der Lust. Zweiter Teil. Antonius und Kleopatra

Wir kommen jetzt zu dem schönsten Werk aus Shakespeares Reifezeit, zu dem Drama, in dem seine Leidenschaft für Mary Fitton den höchsten Ausdruck gefunden hat.

„Antonius und Kleopatra" ist eine erstaunliche Schöpfung, die jedoch in England noch nicht entsprechend geschätzt wird und vielleicht noch eine geraume Weile nicht die entsprechende Wertung erfahren wird. Aber wenn wir Engländer endgültig das

dunkle Gefängnis des Puritanismus verlassen und eine Zeitlang im Sonnenlicht an den Wegkreuzungen unter rankenden Rosen gelebt haben, werden wir wahrscheinlich „Antonius und Kleopatra" in unserer Liebe für Shakespeares Meisterwerke neben „Hamlet" stellen.

Einige Kritiker haben Shakespeare die Sinnlichkeit in „Romeo und Julia" vorgeworfen; keiner hat, soweit ich mich erinnere, die sapphische Intensität von „Antonius und Kleopatra" verdammt, in der die fleischliche Begierde und das sinnliche Verlangen ihren Triumph feiern. Professor Dowden sagt sogar: „Der Geist des Stückes, der, oberflächlich gesehen, wollüstig erscheint, ist im wesentlichen streng, denn Shakespeare hat sich an die Tatsachen gehalten." Antonius und Kleopatra töteten sich, und die konventionelle Tugend wird durch den Selbstmord gerechtfertigt. Ein so oberflächliches und falsches Urteil ist ein merkwürdiges Beispiel des Geschmacks der viktorianischen Zeit. Es erinnert mich an Roßhaarkanapees und Sofaschoner. Hätte Professor Dowden es gern gesehen, wenn Shakespeare im Widerspruch zu den historischen Tatsachen Antonius Cäsar besiegen und Kleopatra über den Tod hätte triumphieren lassen? Wäre dies ein genügender Beweis für den Professor, daß die Shakespearische Moral mit der seinigen nicht identisch ist und daß das Stück ohne Zweifel das sinnlichste Stück der modernen Literatur ist? Nun hat aber Shakespeare gerade diesen Beweis erbracht. Durch das ganze Stück hindurch spielt Cäsar eine untergeordnete Rolle, während Antonius der Held ist und unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt. Bei jeder Begegnung mit Cäsar erweist sich Antonius als die großzügigere, reichere, edlere Natur. In jedem Akt besiegt er Cäsar. Er hinterläßt uns den unauslöschlichen Eindruck einer großen Persönlichkeit, deren herrliches Temperament uns Bewunderung und Liebe abtrotzt. Cäsar dagegen wirkt auf uns wie eine Rechenmaschine.

Aber Shakespeare besitzt eine so ungeheure Tatsachentreue, daß er Cäsar eine Rede halten läßt, die seine moralische

Überlegenheit über Antonius beweist. Als seine Schwester in Weinen ausbricht, bei der Nachricht, daß Antonius zu Kleopatra zurückgekehrt ist, bittet Cäsar sie, ihre Tränen zu trocknen:

> . . . schau' den vorbestimmten Schicksalsgang
> Jetzt ohne Tränen.

Diese Zeile allein genügt, um uns zu zeigen, warum Antonius geschlagen wurde. Die ganze Stärke des kaiserlichen Roms liegt in diesem großen Satze. Aber Shakespeare will die Inferiorität nicht zugeben, und um Antonius' Niederlage zu erklären, behauptet er, das Schicksal sei gegen ihn gewesen, und diese Behauptung ist nicht der einzige oder auch nur der wichtigste Beweis für die Parteinahme des Dichters. Pompejus, der Cäsar kaum bemerkt, als Antonius in der Nähe ist, sagt von Antonius:

> . . . Sein Feldherrngeist
> Ist zwiefach der der beiden.

Und in der Tat scheint Antonius, durch das ganze Stück hindurch, in der Lage zu sein, Cäsar zu schlagen, sobald es ihm beliebt und falls er nicht verraten wird.

Alle Gestalten des Dramas preisen Antonius, und als er stirbt, wird ihm die herrlichste Grabrede von Agrippa, Cäsars Freund, gehalten:

> Nie lenkt' ein höhrer Geist
> Ein menschlich Wesen; doch ihr Götter leiht
> Uns Fehler, daß wir Menschen sei'n.

Es wird Antonius sogar gestattet, sich letzten Endes selbst zu trösten. Er erklärt überschwenglich, daß in der andern Welt die Geister über ihn und Kleopatra staunen werden, während selbst:

> Dido und ihr Äneas stehn verlassen . . .

Shakespeare läßt den siegreichen Cäsar die Wahrheit dieses prahlerischen Ausspruchs zugeben:

> Kein Grab der Erde schließt je wieder ein
> Solch hohes Paar.

Allgemeine Anbetung und Liebe im Leben zu gewinnen und unsterblichen Ruhm im Tode, heißt ein Erfolg, trotz Niederlage und Selbstmord. Und dies ist die Lehre, die Shakespeare aus Plutarchs Geschichte herauslas. Selbst Enobarbus wird letzten Endes durch Antonius' Edelmut bezwungen. Aber warum zeigt Shakespeare diese außergewöhnliche, übermäßige Vorliebe für den Mann, der „zum Fächer und zum Blasebalg einer lüsternen Zigeunerin" geworden war, für diesen Marc Antonius, der Herrscher der Welt hätte sein können und der Reich, Liebe und Ehre wegwarf, um zum „Narren einer Buhlerin" zu werden? Es gibt nur eine einzige mögliche Erklärung: Shakespeare fühlte sich in höchster Sympathie mit Antonius verbunden, weil auch er Sklave einer Leidenschaft war und selbst bei seiner dunklen Geliebten Mary Fitton die letzte Erniedrigung der Begierde erfahren hat. Aus diesem Grunde nahm er Plutarchs Bildnis des Antonius und veränderte es durch Unterstreichung der königlichen Züge. In dem Stück nimmt Antonius, wie Brandes sagt, etwas vom „Wesen eines Künstlers" an. Es ist Antonius' Größe und Schwäche zugleich; es ist das Schauspiel eines hohen Intellekts im Kampf mit einer übermäßigen Sinnlichkeit, das Schicksal einer edlen Natur, die der leidenschaftlichen, menschlichen Schwäche erliegt, was Shakespeares Anteilnahme erweckt. Auch der Glanz der Stellung des Antonius und seine königliche Persönlichkeit gefielen dem Dichter. Sobald Shakespeare seine Reifezeit erreicht hatte, begann er sich als Monarchen zu schildern. Von „Was ihr wollt" an kleidet er sich in ein königliches Gewand, und sicherlich fand er in der Gestalt des Antonius den von ihm so geliebten königlichen Glanz und Herrscherstolz. Von der ersten bis zur letzten Szene ist Antonius ein König durch göttliches Vorrecht der Natur.

Es ist jedoch ganz offensichtlich, daß der Stolz des Antonius, seine wunderbare Beherrschung des Lebens, der Anflug gebieterischer Brutalität in ihm dem Plutarch entnommen sind und sich nicht mit Shakespeares eigenem Charakter vertragen. Hätte

Shakespeare diese Eigenschaften besessen, so wären seine Porträts der Tatmenschen viel besser geworden, als sie es sind, während seine Bildnisse der Denker und Kunstliebhaber, seine Hamlets und seine Herzöge ungeschrieben geblieben wären.

Die persönliche Note jeder seiner großen Tragödien ist das in ihm lebende Bewußtsein, Schiffbruch erlitten zu haben. Sein Brutus wird infolge der Wesensfremdheit im praktischen Leben geschlagen, sein Coriolanus mußte fallen und verwirkt sich durch seine Fehler fast unsere Sympathie. Aber sein Antonius brauchte nicht besiegt zu werden. Wir können nicht verstehen, warum der Mann die Seeschlacht verläßt, um Kleopatra in ihrer Flucht zu folgen, derselbe Mann, der einen oder zwei Akte früher aus geringerem Grunde sich der Gefahr bewußt wurde und imstande war, sich der Zauberin zu entziehen. Und doch ist das leidenschaftliche Verlangen, das an Antonius rüttelt, in so herrlicher Weise geschildert und ist so beherrschend in uns allen, daß wir es sofort als eine Erklärung für das Unerklärliche annehmen.

In demselben Maße, in dem Shakespeare Antonius adelte, erlaubte ihm die historische Tatsache, Kleopatra herabzusetzen. Und er tat es nur zu gern. Denn von dem Augenblick an, in dem er das Thema aufnahm, identifizierte er die Königin von Ägypten mit seiner eigenen treulosen Geliebten Mary Fitton, die er bereits als „falsche Cressida" zu schildern versucht hatte. Diese Identifizierung seiner selbst und der durchlebten Leidenschaft mit den Personen und der Leidenschaft der Geschichte erklärt einige der Fehler des Dramas und bildet zugleich die Quelle seiner besonderen Stärke.

In diesem Stück haben wir das schönste Beispiel des Kampfes zwischen dem nachgiebigen poetischen Temperament Shakespeares und der Strenge seines Intellekts. Er überhäuft Antonius mit Lob von allen Seiten. Er liebte den Mann als eine Art von herrlichem *alter ego*. Und doch zwang ihn sein intellektueller Gerechtigkeitssinn, eine Gestalt zu schaffen, die selbst gegen seine eigene Herzensliebste die Wahrheit hochhielt. Brandes

nennt den Enobarbus „eine Art Chor". Er ist jedoch viel mehr als das. Er ist das intellektuelle Gewissen des Stückes, sozusagen eine Belastung, um das Gleichgewicht herzustellen, das Shakespeare hier ganz ausnahmsweise mit eigener Vorliebe beschwerte. Welch eine Beichte der persönlichen Teilnahme! Ein einziges Beispiel genügt, um meine Behauptung zu beweisen. Shakespeare läßt Antonius die Schuld für die Flucht bei Actium Kleopatra zuschieben. Und es gelingt ihm, die unmännliche Schwäche dieser Anklage durch den unerhört ergreifenden Ausruf zu verschleiern:

Oh, wohin brachtst du mich, Ägypten?

Etwas später fragt Kleopatra:

Hat dies Antonius, — haben wir's verschuldet?

Und sofort antwortet ihr Enobarbus, wie es sich in Wirklichkeit verhält:

Anton allein, der seinen Willen machte
Zum Herrscher der Vernunft. Nun, floht Ihr auch
. . . . . .
. . . weshalb denn folgt er Euch?

Immer wieder macht Antonius Kleopatra Vorwürfe, und immer wieder wird Enobarbus dazu benutzt, uns die Wahrheit vor Augen zu halten. Einige dieser Vorwürfe scheinen mir so übermäßig und so unbegründet, daß sie die persönliche Leidenschaft des Dichters enthüllen; so zum Beispiel beschimpft Antonius Kleopatra:

Ihr wart von jeher ungetreu und falsch!

Und der Beweis dafür ist:

Ich fand Euch, einen kaltgewordnen Bissen
Auf Cäsars Teller . . .

Die Tatsache jedoch, daß Kleopatra Cäsars Geliebte war, bildete ihr Hauptanrecht an Ruhm. Shakespeare denkt hier wahrscheinlich an Mary Fitton, die irgendein früherer Liebhaber verließ. Diese Schwäche des Antonius steigert merkwürdigerweise die Kompliziertheit seines Charakters, während die

naturalistische Leidenschaft seiner Worte ungeheuer viel zu der Wirkung des Stückes beiträgt. Immer wieder dient in diesem Drama die persönliche Rachsucht Shakespeares einem künstlerischen Ziel. Die Geschichte von „Troilus und Cressida", an sich niedrig und gemein und mit Shakespeares Bitterkeit beladen, spottet aller Wahrscheinlichkeit. Aber die Liebe von Antonius und Kleopatra ist so überwältigend, daß sie über Verderben und Tod hinausreicht und, durch Shakespeares eigenes Gefühl vertieft, zu einem Meisterwerk der Weltliteratur wird.

Wir haben bereits gesehen, wie der feminine Hohn, den Shakespeare Antonius in den Mund legt, den realistischen Effekt steigert, und genau auf dieselbe Weise wandelt die niedrige Schläue, die aufbrausende Art und die gemeine Begierde, mit denen er die Kleopatra ausstattet, die irgendwie unverständliche historische Marionette in eine der vollendetsten Kurtisanengestalten der Weltliteratur. Heine nennt sie verächtlich „eine ausgehaltene Königin", aber dies Epitheton allein zeigt, wie Heine bei fehlendem Verständnis auf die Rasseneigenschaft femininer Herabsetzung zurückgreift. Noch vor dem Auftreten Kleopatras sehen wir, daß Shakespeare seine launische Geliebte nicht vergessen hat. Kleopatra ist die beste Darstellung, die er je von Mary Fitton gab. Aber die Freunde Antonius' sagen ihm von Anfang an, daß sie eine lüsterne Zigeunerin, eine Buhlerin ist; und zuerst spielt sie bloß mit Antonius und versucht auf seine Männlichkeit zu wirken. Sie schickt nach ihm und geht weg, als er ankommt. Etwas später läßt sie ihn wieder holen und sagt dem Boten:

> (Ich schickte dich nicht ab.) Findst du ihn traurig,
> Sag' ihm, ich tanze; ist er munter, meld' ihm,
> Ich wurde plötzlich krank. Schnell, bring' mir Antwort.

Und dann, als Charmion, eine ihrer Hofdamen, behauptet, daß der einzige Weg, einen Mann zu halten, der ist, ihm immer nachzugeben, erwidert sie zornig:

> Törichter Rat! Der Weg, ihn zu verlieren.

Sie versucht die verschiedensten Mittel, um ihren Liebhaber daran zu hindern, sie zu verlassen. Aber als sie seinen festen Entschluß merkt, wünscht sie ihm Sieg und Erfolg. Durch das ganze tausendfältige Gespinst wechselnder Launen und schlauer Gemeinheiten hindurch entdecken wir ihre Liebe für Antonius, die den Anker ihrer schwankenden Natur bildet.

Die Szene mit dem Eunuchen Mardian ist ein kleines Juwel. Sie fragt ihn:

. . . Kannst du lieben?
Mardian: Ja, gnäd'ge Fürstin.
Kleopatra: In der Tat?
Mardian: Nicht in der Tat! Ihr wißt, ich kann nichts tun,
Was in der Tat nicht ehrsam wird getan;
Doch fühl' ich heft'ge Trieb' und denke mir,
Was Venus tat mit Mars.
Kleopatra: O liebe Charmion,
Wo denkst du dir ihn jetzt? Sag', steht er? Sitzt er?

Ihre Gedanken kreisen um ihren Geliebten, und sie erinnert sich an den Namen, den er ihr gab: „meine Schlange am alten Nil", und weidet sich „am allzu süßen Gift" der Liebe.

Kaum hat sie unsere Sympathie durch ihre Leidenschaft für Antonius gewonnen, als Shakespeare unsere Bewunderung abkühlt, indem er sie als Kurtisane schildert.

Kleopatra: . . . Sag' mir, Charmion,
Liebt' ich je Cäsarn so?
Charmion: Der edle Cäsar!
Kleopatra: Erstick', wenn du den Ausruf wiederholst!
Sprich: edler Mark Anton!
Charmion: Der tapfre Cäsar! –
Kleopatra: Bei Isis, deine Zähne werden bluten,
Wenn du mit Cäsarn irgend noch vergleichst
Den ersten aller Männer!
Charmion: Mit Vergunst,
Ich sing' in Euerm Tone.
Kleopatra: Meine Milchzeit,
Als mein Verstand noch grün! – Du kaltes Blut,
Noch jetzt die alte Sprache! –

Sie steht vor uns, wie sie leibt und lebt, wir kennen ihre Laster, ihre Leidenschaft, ihr aufbrausendes Temperament, ihre chamäleonartigen Veränderungen, den ganzen Zauber ihrer Worte und Gebärden, und doch haben wir noch nicht das Ende des ersten Aktes erreicht. Neben Falstaff und Hamlet ist Kleopatra die fabelhafteste Darstellung eines Menschen bei Shakespeare. Enobarbus gibt uns den Kern ihres Wesens:

Antonius: Sie ist listiger, als man's denken kann!
Enobarbus: Ach nein, Herr, nein; ihre Leidenschaften bestehen aus nichts als aus den feinsten Teilen der reinen Liebe . . .
Antonius: Hätt' ich sie nie gesehn! –
Enobarbus: O Herr, dann hättet Ihr ein wundervolles Meisterwerk ungesehen gelassen: Euch diese Freude versagen, würde Eure Reise um allen Kredit gebracht haben.

Hier haben wir Shakespeares wahre Ansicht über Mary Fitton. Dann kommt der wunderbare Ausspruch:

. . . Nicht kann sie Altern,
Hinwelken, täglich Sehn an ihr nicht stumpfen
Die immerneue Reizung; andre Weiber
Sätt'gen die Lust gewährend: sie macht hungrig,
Je reichlicher sie schenkt.

Von Akt zu Akt wird das Porträt komplizierter und vollendeter. Im zweiten Akt verlangt sie nach Musik, wie die dunkle Dame der Sonette:

Gebt mir Musik, Musik, schwermüt'ge Nahrung
Für uns verliebtes Volk.

Aber ebenso schnell verfliegt ihre Laune, sie will zum Kugelspiel gehen, dann fällt ihr etwas anderes ein, sie will angeln und bei jedem Fisch denken, daß sie Antonius gefangen habe. Und wieder verliert sie sich in Erinnerungen:

. . . Jene Zeit! O Zeiten!
Ich lacht' ihn aus der Ruh'; dieselbe Nacht
Lacht' ich ihn in die Ruh'; den nächsten Morgen
Noch vor neun Uhr trank ich ihn auf sein Lager,
Tat meinen Mantel ihm und Schleier um,
Und ich derweil trug sein Philippisch Schwert.

Dieser Zauber, dieser unsterbliche Zauber und die verblüffende Wahrhaftigkeit! Der Bote kommt herein, und sie verspricht ihm für gute Nachrichten „Gold und hier zum Kuß die blausten Adern". Als sie hört, daß es Antonius gut geht, wirft sie ihm noch mehr Gold hin, aber als er einen Augenblick in seiner Erzählung innehält, will sie ihn schlagen. Nach seinem Bericht über die Freundschaft von Cäsar und Antonius ruft sie aus:

Begehr' ein Glück von mir!

Aber als sie hört, daß Antonius an Oktavia gebunden ist, wendet sie sich zu ihren Frauen:

Ich bin blaß, Charmion!

Die Mitteilung, daß Antonius vermählt ist, löst in ihr einen Wutanfall aus, sie wirft den Boten zu Boden, reißt ihn empor und zerrt ihn an den Haaren durch den Raum. Als er vor ihrem gezogenen Dolch wegläuft, läßt sie ihn holen:

... Ich tu' ihm nichts.
Ihr Hände seid entadelt, weil ihr schlugt
Den Mindern als ich selbst.

Sie hat das Faszinierende des großen Stolzes und den Zauber der Haltung. Als der Bote wiederkommt, ist sie wieder ganz Königin, höflich und zurückhaltend:

... Hierher denn komm,
Obwohl es redlich ist, war's nimmer gut,
Die schlimme Nachricht bringen.

Sie läßt sich Oktavias Züge schildern, ihr Alter, ihr Gemüt, die Farbe ihres Haars, fragt ihn selbst nach ihrer Größe aus.

Ein höchst wahrheitsgetreues, lebensgroßes Bildnis, mit der sorgfältigen Vollendung einer Miniatur gemalt. Es zeigt, wie Shakespeare jede Schwingung und jede Faser an Mary Fitton kannte. Im dritten Akt nimmt Kleopatra das Thema der äußeren Erscheinung Oktavias wieder auf, nur um ihre Rivalin herabzusetzen, ihre verwundete Eitelkeit zu befriedigen und ihr Herz zur Hoffnung zu betrügen. Auch der Bote, der sich jetzt ihren

Launen anpaßt, gibt ihr die richtigen Stichworte. Shakespeare ergreift jede Gelegenheit, um seinem wunderbaren Bilde noch einen Pinselstrich hinzuzufügen.

Das nächste Auftreten Kleopatras geschieht in Antonius' Lager im Gespräch mit Enobarbus:

Kleopatra: Ich werde dir's gedenken, zweifle nicht!
Enobarbus: Warum? warum denn?
Kleopatra: Du widersprachst, daß ich zum Kriege folgte,
Und sagtst, es zieme nicht.

Jede Phrase dieses Dialogs enthüllt nur ihre Seele dunkel in Dunkel geschattet.

Sie ist die einzige, die Antonius in seinem Don Quichotte-Entschluß, eine Seeschlacht zu liefern, bestärkt:

Ich bring' Euch sechzig Segel, Cäsar hat nicht beßre.

Und dann die schamlose Flucht.

Ich habe diese genaue Analyse nicht nur aus bloßem Vergnügen so weit geführt, sondern um das Wunder zu zeigen, daß dieses Bildnis genaueste, ins einzelne gehende Betrachtung verträgt. Soweit ist Kleopatra, wie Enobarbus sie nennt, „ein Meisterwerk". Sie ist die Frau, rätselhaft, schlau, verräterisch, trügerisch, verschwenderisch, mit einem guten Gedächtnis für erlittenes Unrecht, doch ebenso schnell versöhnt wie aufbrausend; launisch, veränderlich, doch letzten Endes wahrhaftig, eine herrliche Seifenblase, deren ewiges Schwanken in vollkommenem Einklang mit dem Rhythmus der Leidenschaft ist. Aber nun läßt sie Shakespeare ohne jeden Grund den Antonius und ihre Liebe verleugnen. In der zweiten Szene des dritten Aktes kommt Thyräus zu ihr mit der Botschaft des Cäsar:

Thyräus: Er weiß, du hast dich dem Anton verbündet,
Aus Neigung minder als gezwungen . . .
Kleopatra (beiseite): Oh!
Thyräus: Die Kränkung deiner Ehre drum beklagt er
Als unfreiwill'ge Schmach, die du erduldet
Und nicht verdient.

Kleopatra: Er ist ein Gott und sieht
Die Wahrheit. Meine Ehr' ergab sich nicht,
Nein, ward geraubt.
Enobarbus (beiseite): Das recht genau zu wissen,
Frag' ich Anton. Du Armer wardst so leck,
Wir müssen dich versinken lassen, denn
Dein Liebstes wird dir treulos! –

Und als Thyräus sie auffordert, Antonius zu verlassen und sich unter Cäsars Schutz zu stellen, der dringend bitte, sie „möge fordern, daß er geb'", erwidert sie:

... sagt, meine Krone
Leg' ich zu Füßen ihm und wolle kniend
Von seinem mächt'gen Hauch Ägyptens Schicksal
Vernehmen!

Thyräus bittet sie um die Gnade, auf ihrer Hand „der Ehrfurcht Pflicht" zu besiegeln. Sie reicht ihm die Hand mit den Worten:

Der Vater Eures Cäsar
Hat oft, wenn er auf Sturz der Könige sann,
Auf den unwürdigen Fleck den Mund gedrückt
Mit tausend Küssen.

Es ist, als wäre Antonius vergessen, wie ausgelöscht aus ihrem Gedächtnis. Die ganze Szene ist eine Beleidigung der Kleopatra und des ganzen Frauentums. Die Frauen werden treulos, wenn sie verraten werden, aus Zorn, aus Rachsucht, aus verletzter Eitelkeit. Sie werden treulos aus Furcht, aus Ehrgeiz, aus Laune — aus den vielfältigsten Motiven, aber nie ohne ein Motiv. Es wäre einfach gewesen, diese Szene zu rechtfertigen. Der Dramatiker hätte uns nur zeigen sollen, daß Kleopatra, eine stolze Frau und selbstbewußte Königin, Antonius' Treulosigkeit nicht vergessen konnte, der sie verließ, um Oktavia zu heiraten. Aber sie erwähnt Oktavia überhaupt nicht, scheint sich an sie nicht zu erinnern, nachdem Antonius zu ihr zurückgekehrt ist. Dies wirft ebenfalls einen Schatten auf sie. Sie küßt auch nicht aus Furcht die Hand des Siegers. Thyräus sagt ihr, daß es Cäsar freuen würde, wenn sie „sein Glück als ihren Stab" gebrauchen

würde. Sie hat jedoch keine Furcht, und ihr Ehrgeiz gilt Antonius. Cäsar hat ihr nichts zu bieten, was sie locken könnte, wie wir später sehen werden. Diese Szene ist eine Verleumdung. Je näher man sie betrachtet, desto klarer wird es, daß Shakespeare sie aus verwundetem, persönlichem Gefühl schrieb. Kleopatras Urbild, Mary Fitton, hatte ihn immer wieder verraten, und ihre Treulosigkeit eiterte in ihm wie eine Wunde. Kleopatra wird daher ohne jeden Grund als treulos geschildert, wie es Cressida war, aus unheilbarem, angeborenem Laster. Shakespeare versuchte, seine Bitterkeit auf diese Weise loszuwerden, und wenn seine Kunst darunter litt, um so schlimmer für seine Kunst. Seltsamerweise wird in diesem Falle, aus Gründen, die ich später darlegen werde, der künstlerische Effekt nur verstärkt.

Der Schluß dieser Szene, in der Thyräus gepeitscht und Kleopatra von Antonius mit Beleidigungen überschüttet wird, fügt nicht viel zu unserer Kenntnis des Charakters der Kleopatra hinzu. Eines ist nur bemerkenswert, daß es der Vorwurf der Kaltherzigkeit ist, den sie in ihrer Antwort aufnimmt. Es folgt die Szene, in der sie den Knappen spielt und Antonius hilft, seine Rüstung anzuschnallen. Aber diese Szene (von Shakespeare erfunden), die ihre ganze süße, weibliche Schwäche herausbringen und aussöhnend wirken könnte, wird vom Dichter erbarmungslos gegen sie gebraucht. Als Antonius aufwacht und nach seiner Rüstung ruft, bittet sie ihn: „Schlaf ein wenig." Diese Geste ist sehr natürlich, aber nach ihrer Treulosigkeit und der Unterwerfung unter Cäsar wirkt sie mehr als bloße menschliche Schwäche. Während er Antonius adelt, hat Shakespeare ohne Zweifel die Absicht, Kleopatra gegen alle Naturwahrscheinlichkeit herabzusetzen. Dann kommt der Sieg des Antonius, und seine Leidenschaft findet vollendeten lyrischen Ausdruck:

> . . . Tag der Welt,
> Umschließ den erznen Hals, spring, Schmuck und alles,
> Durch festen Harnisch an mein Herz und dort
> Siegprang' auf seinem Klopfen.

Kleopatra fängt sofort Feuer, mit dieser leicht entfachten Flamme des Frauentums, die sicherlich ihr größter Reiz war:

> Herr der Herren! –
> O unbegrenzter Mut! Kommst du so lächelnd
> Und frei vom großen Netz der Welt?

Welch eine zwingende Kraft in dieser Äußerung, welch eine Enthüllung des Charakters Kleopatras und Shakespeares. Kleopatra erscheint die Welt als ein einziges, großes Netz, dem man nur durch Schläue entkommen kann. Einen Tag später, und die letzte, unabwendbare Niederlage treibt die Furchtsame zum Monument und zu dem vorgetäuschten Selbstmord, der die unmittelbare Ursache der Verzweiflung des Antonius ist:

> Eros, entwaffne mich:
> Des langen Tages Arbeit ist getan,
> Ich geh' zur Ruh'.

Als Antonius die Bühne verläßt, fällt Shakespeares idealisierender Blick auf Kleopatra. In diesem Punkte ist er auch durch die historische Tatsache gebunden, die ihn zwingt, die andere Seite Kleopatras zu sehen. Nach dem Tode des Antonius hat sich Kleopatra getötet. Man kann diesen Selbstmord nur durch sich selbst auslöschende Liebe erklären und motivieren. Es ist natürlich, daß Shakespeare zuerst Kleopatras Edelmut als den Abglanz eines von Antonius geliehenen Lichts darstellen will. Sie weigert sich, das Monument dem sterbenden Mann zu öffnen, aber ihre Ehrlichkeit und Liebe erlaubten uns, es ihr zu vergeben:

> Ich wag' es nicht. –
> O teurer Herr, vergib! – Ich wag' es nicht,
> Sie fahn mich sonst.

Hier kommt eine Geschmacklosigkeit vor, die ich unerklärlich finde. Während Kleopatra und ihre Frauen Antonius heraufziehen, ruft er aus:

> O schnell, sonst bin ich hin!

und Kleopatra erwidert:

(Here's sport indeed! How heavy weighs my lord.)
O seltsam Spiel! Wie schwer du wiegst, Geliebter!
All unsre Stärke ging in Schwermut unter,
Das mehrt die Last.

Dieser Ausdruck: „Here's sport indeed", scheint mir ein furchtbarer Fehler, ein unentschuldbarer Mangel an Geschmack. Ich hätte es gern als einen Druckfehler gedeutet, aber es ist leider Shakespeare in einer gewissen Laune sehr ähnlich und hier bei ihm ebenso möglich wie anderswo.

Kleopatras Klage an der Leiche des Antonius ist eine Selbstenthüllung Shakespeares, durch die Schönheit von Wort und Bild ins Lyrische gesteigert. Die Anspielung auf seinen knabenhaften Rivalen Pembroke ist unmißverständlich, denn Frauen sprechen sonst nicht mit Verachtung von der Jugend:

. . . Dirn und Knabe
Stehn jetzt den Männern gleich: kein Abstand mehr,
Nichts bietet der Betrachtung mehr sich dar
Unter dem spähnden Mond.

Als Kleopatra sich aus ihrer Ohnmacht erholt, ist ihr Zorn höchst charakteristisch, weil vollkommen unerwartet. Es ist ein Zeichen mehr, daß Shakespeare an ein lebendes Modell dachte:

. . . Nun könnt' ich gleich
Mein Zepter auf die neid'schen Götter schleudern
Und rufen: „Diese Welt glich ihrer ganz,
Bis sie gestohlen unsern Diamant!"
Nichtsnutzig alles jetzt.

Ihr Entschluß, sich zu töten, ist aus zweiter Hand:

Begraben woll'n wir ihn: was groß, was edel,
Vollziehn wir dann nach edler Römerart.
Stolz sei der Tod, uns zu empfangen.

Aber dieser Entschluß steht unerschüttert fest:

. . . Größe ist's,
Das tun, was alle andern Taten endigt,
Zufall in Ketten schlägt, verrammt den Wechsel . . .

Es ist die Seelengröße Kleopatras, die Shakespeare jetzt zu schildern hatte. Cäsars Bote Proculejus, auf den Antonius sie vertrauen hieß, verspricht ihr alles gegen ein „sanftes Unterwerfen". Als sie bei ihrem Versuch, sich zu töten, überrascht und entwaffnet wird, zeigt sie wieder diesen charakteristischen, aufbrausenden Zorn:

> Freund, keine Speise nehm' ich, Freund, ich trink' nicht,
> Dies ird'sche Haus zerstör' ich, tue Cäsar, was er kann.

Alle ihre Gründe werden von Stolz und der Angst vor der Schmach diktiert. Es soll sie nicht „das kalte Auge zücht'gen der nüchternen Oktavia", noch soll sie zur Schau stehen „des schmähenden Roms jubelndem Pöbel". Ihre Phantasie ist jetzt am Werke, die schnelle Gabe der Voraussicht, um ihren verzweifelten Entschluß zu stählen:

> . . . Lieber in Nilus' Schlamm
> Legt mich ganz nackt, laßt mich die Wasserfliege
> Zum Scheusal stechen.

Die heroische Stimmung verfliegt. Sie versucht, Cäsar über ihren Reichtum zu täuschen, und wird von ihrem Schatzmeister Seleucus beschämt. Diese Szene ist erschütternd. Die armselige menschliche Natur wird ganz bloßgelegt — alle Unvollkommenheiten ausgeliefert. Kleopatra lügt, betrügt, tobt wie eine Dirne. Die Worte, die sie Seleucus zuwirft, sind ebenso erbarmungslos wie selbstenthüllend:

> . . . O Sklav'! Nicht treuer du
> Als feile Liebe!

Diese Szene vertieft und trübt noch den Eindruck, den ihre unmotivierte Treulosigkeit gegen Antonius gemacht hat. Sie ist jedoch fabelhaft charakteristisch, und ich halte sie für notwendig. Aber sie läßt das vorhergehende Geständnis der Treulosigkeit vollkommen überflüssig erscheinen, als den einzigen Fehler in dem fast vollkommenen Porträt. Die Fehler, die Shakespeare sonst bei der Charakterisierung unterlaufen,

entspringen, wie ich bereits gesagt habe, seinem Wunsch der Idealisierung. Aber hier hilft die persönliche Rachsucht seiner Kunst. Die historische Tatsache zwingt ihn, seiner Hure Kleopatra heroische Attribute zu geben. Trotz der Drohungen Cäsars, es ihre Söhne entgelten zu lassen, wenn sie sich das Leben nehmen und so seinen Triumph vermindern sollte, überlistet sie ihn und stirbt als Königin, wie Charmion sagt, als eine würdige Nachfolgerin „der vielen hohen Könige". Nur die persönliche Bitterkeit vermochte Shakespeare daran zu hindern, diese Frau über alle Menschenähnlichkeit hinaus zu idealisieren. Aber in diesem vereinzelten und besonderen Falle zwingt ihn sein persönliches Leid zum Realismus, obwohl die Geschichte eine Idealisierung rechtfertigte. Die Schlaglichter werden durch tiefe Schatten ausgeglichen, und das Ergebnis ist ein Meisterwerk.

Shakespeare läßt Cäsars Drohung, Kleopatras Söhne zu töten, fort; hätte er die Drohung angeführt, wäre sein Cäsar natürlicher geworden, sein berechnender Intellekt hätte einen Anflug charakteristischer Brutalität bekommen. Aber er ließ sie fort, weil er wahrscheinlich fühlte, daß Kleopatras Piedestal auch ohne diese Zugabe hoch genug war.

Der Schluß ist sehr charakteristisch für Shakespeares Einstellung. Cäsar wird edelmütig und großzügig. Er billigt Kleopatras Klugheit, die falsche Aussagen über ihre Schätze macht. Er will nicht mit ihr wie ein „Handelsmann" rechnen, und Kleopatra selbst hüllt sich in königliche Gewänder, und sie, die vor uns so lange die Dirne gespielt hat, wird nun zur Königin aller Königinnen. Und doch ist ihr Charakter wunderbar durchgeführt. Keine List kann diese Meisterin der Doppelzüngigkeit täuschen:

> Ha, Worte, Kinder, Worte! Daß ich nur
> Nicht edel mit mir sei!

Sie hält an ihrem heroischen Entschluß fest. Sie will nicht vor dem gemeinen, römischen Pöbel entwürdigt werden. Sie will nicht sehen wie:

. . . ein quäkender Junge
Wird als Kleopatra meine Majestät
In einer Metze Stellung höhnen!

Dabei ist bemerkenswert, daß Shakespeare Kleopatra, wie später Coriolan, seine eigenen empfindlichen Sinne und den neuropathischen Haß gegen „Handwerkervolk mit schmutz'gem Schurzfell und trübem Hauch, widrig von ekler Speise" verleiht. Es ist Shakespeare — und nicht Kleopatra —, der vom Tode die „Freiheit" erwartet. In „Cymbelin" erwägt Shakespeares Maske Posthumus dieselbe Idee. Aber diese Abschweifungen sind nur vorübergehend. Die wunderbare Erklärung, die jetzt folgt, ist einer Königin würdig:

Mein Schluß ist wandellos: nichts fühl' ich mehr
Vom Weib in mir: von Kopf bis Fuß ganz bin ich
Nun marmorfest: der unbeständ'ge Mond
Ist mein Planet nicht mehr.

Die Szene mit dem Bauern, der den „art'gen Nilwurm" mitbringt, spielt sich auf dem festen Boden der Wirklichkeit ab, auf dem Kleopatra sich einen Atemzug lang aufhält, bevor sie sich in die Wolken emporschwingt:

Den Mantel gib, setz' mir die Krone auf,
Ich fühl' ein Sehnen nach Unsterblichkeit!
Nun netzt kein Traubensaft die Lippe mehr. —
Rasch, gute Iras! Schnell! Mich dünkt, ich höre
Antonius' Ruf: ich seh' ihn sich erheben,
Mein edles Tun zu preisen: er verspottet
Des Cäsars Glück, das Zeus nur als Entschuld'gung
Zukünft'gen Zorns verleiht. Gemahl, ich komme: —
Jetzt schafft mein Mut ein Recht mir zu dem Titel.
Ganz Feu'r und Luft, geb' ich dem niedern Leben
Die andern Elemente . . .

Die ganze Rede ist wunderbar in der schnellen Steigerung des Affekts, und als Iras zuerst stirbt, findet Kleopatra wieder den vollkommenen Ausdruck, in dem sich Wahrheit und Schönheit vereinen:

... Dies beschämt mich! –
Sieht sie zuerst Antonius' lockig Haupt,
Wird er sie fragen und den Kuß verschwenden,
Der mir ein Himmel ist. – Komm, tödlich Spielzeug,
(setzt die Schlange an ihre Brust)
Dein scharfer Zahn löse mit eins des Lebens
Verwirrten Knoten. Armer, gift'ger Narr!
Sei zornig und beschließ. O könntst du reden,
So hört' ich dich den großen Cäsar schelten
Kurzsicht'gen Tropf.

Hier bricht die charakteristische, aufbrausende Art Mary Fittons wieder durch: – „kurzsicht'gen Tropf –" und dann der Schluß:

... Still,
Siehst du den Säugling nicht an meiner Brust
In Schlaf die Amme saugen?

Die letzten Worte lösen sich ganz in Weichheit auf:

So süß wie Tau! So mild wie Luft! So lieblich –
O mein Antonius! – Ja, dich nehm' ich auch,
(setzt eine zweite Schlange an ihren Arm)
Was wart' ich noch?

Für immer glücklich in ihrem selbstgewählten Tode, befreit sich Kleopatra durch ihn von dem Makel mancher ihrer Taten. Sie ist zugleich Frau und Königin, und wenn sie tiefer fällt als viele Frauen, erhebt sie sich zu steileren Höhen, als sie von anderen Frauen auch nur geahnt werden. Die historische Tatsache des selbstgewollten Todes zwang den Dichter, die falsche Cressida zur Kleopatra zu machen, – und seine Zigeunerdirne wird am Ende durch die Leidenschaftlichkeit ihres heroischen Entschlusses entsühnt.

Die Mehrzahl der Kritiker streitet noch darüber, ob Kleopatra wirklich die dunkle Dame der Sonette sei. Professor Dowden nennt diese Behauptung eine kühne Hypothese. Aber die Identität der beiden kann nicht angezweifelt werden. Es fällt auf, daß Shakespeare Kleopatra, die eine blonde Griechin war, dunkel

und zigeunerhaft wie die Heldin seiner Sonette macht. Er sagt auch von der dunklen Dame der Sonette:

> Woher nimmst du fürs schlechte wohlgestalt,
> Daß noch sogar im abhub deiner tat
> Soviel gewähr von kunst ist und gewalt,
> Mein geist dein schlimm mehr als jed gut bejaht.

Enobarbus preist Kleopatra in genau denselben Worten:

> ... denn das Gemeinste
> Wird so geadelt ...

Antonius braucht denselben Ausdruck:

> Pfui, zanksücht'ge Königin!
> Der alles zierlich steht, Schelten und Lachen
> Und Weinen, jede Unart kämpft in dir,
> Daß sie zur Schönheit und Bewundrung wird.

Die Professoren haben kein richtiges Bild der dunklen Dame oder der Kleopatra, sonst würden sie nicht diese einfache Identifizierung eine „kühne Hypothese" nennen. Die ähnlichen Züge sind unzählig. Unter hundert wären neunundneunzig Dichter und Dramatiker Plutarch gefolgt und hätten Kleopatras Liebe zu Antonius zum Hauptbeweggrund, zur Causa causans ihres Selbstmordes gemacht. Aber Shakespeare tut es nicht. Er läßt zwar die Liebe zu Antonius eine Rolle spielen, aber der ungezügelte Stolz und die Angst vor der Schande sind es, die Kleopatra in die Arme der Erzfurcht treiben. Und derselbe Stolz wird der dunklen Dame zugeschrieben. Sonett 131 beginnt:

> Wie schönheit stolz wird und dann quält zum scherz
> So geht dirs und so hart ist dein befehl ...

Beide Frauen sind voll List und Schläue und kümmern sich wenig um Wahrhaftigkeit und Treue. Ihre Herzen sind durch einen übermäßigen Stolz gestählt, und ihren aufbrausenden Temperamenten dient eine schmähende, verwundende Zunge. Eine weitere Analyse ist nicht nötig. Die scheinbare Verschiedenheit in einem Punkt wird ihre Identität beweisen. Kleopatra ist schön, „das schönste Frauenbild", wie Charmion sie nennt. Und wir

glauben, daß alle Gefühle sie kleiden; und ob sie über die Straßen hüpft oder zu sterben vorgibt, immer ist sie gleich bezaubernd. Die Schönheit besitzt diese zwingende Macht. Aber wie können diese Dinge eine Frau kleiden, die nicht schön ist, deren Blick, wie einige sagen, „wirkt nicht so stark, daß liebe klagt", die nicht einmal die Sinne durch Verlangen blenden kann? Und doch hat die dunkle Dame der Sonette, die so beschrieben wurde, die Macht der Persönlichkeit in ebenso vollem Maße wie Ägyptens Königin. Die scheinbare Verschiedenheit ist so überzeugend, wie nur eine Ähnlichkeit es sein könnte. Die Eigentümlichkeiten der beiden Frauen sind dieselben und entspringen derselben vorherrschenden Eigenschaft. Kleopatra ist schlau, lasterhaft, treulos, leidenschaftlich, ungezügelt in ihren Reden und stolz wie Luzifer. Und so ist auch die Heldin der Sonette. Wir können sicher sein, daß die Treulosigkeit, das Aufbrausen und die tolle Eitelkeit seiner Geliebten in Shakespeares Augen ebensolche Fehler waren wie in den unseren. Sie sind in der Tat „das Schlechte", dem sie jedoch „Wohlgestalt" verlieh. Die Eigenschaft, die Shakespeare an ihr liebte, war die, die ihm selbst fehlte oder die er in geringerem Maße besaß, und zwar diese dämonische Macht der Persönlichkeit, die er Enobarbus an Kleopatra preisen läßt und die er selbst an der Heldin seiner Sonette hervorhebt. Enobarbus sagt über Kleopatra:

> ... Ich sah sie
> Einst wen'ge Schritte durch die Straßen hüpfen,
> Und als sie atemlos, sprach sie in Pausen,
> So daß zur Anmut sie den Fehl erhob
> Und ohne Atem Kraft entatmete.

Man möchte wetten, daß Shakespeare hier an ein von seiner Geliebten gebotenes Schauspiel denkt. Für meinen Zweck genügt es jedoch, die Aufmerksamkeit auf das völlig unerwartete Wort „Kraft" zu lenken. Ein Sonett unterstreicht dasselbe Wort:

> Von welcher kraft hast du die mächtige kraft
> Daß unvollkommenheit mein herz regiert.

Hier haben wir wieder ihre Kraft. Sie war kühn bis zur Unvernunft, hatte eine ungezügelte Zunge, hatte „zweifachen Eidbruch" begangen und bei ihm den „falschen Schwur" gerügt, obwohl sie sich desselben Fehlers schuldig gemacht hatte. Was er am meisten an ihr bewunderte, war die Stärke des Charakters. Vielleicht hatte der alte Satz bei ihr Geltung: ex forti dulcedo. Vielleicht hatte ihre zuversichtliche Stärke Augenblicke der Hingabe, die vollkommener und schmeichelhafter waren als bei schwächeren Frauen. Vielleicht erstrahlte in solchen Augenblicken ihr starkes dunkles Gesicht in einer seelenvollen Schönheit, die des Dichters wundersame Empfindsamkeit hinriß. Vielleicht — aber es gibt hier unzählige Vermutungen.

Obwohl ein Liebhaber und von seiner Geliebten wie besessen, blieb Shakespeare Künstler. In den Sonetten arbeitet er ihren übermäßigen Willen, ihre Unerschrockenheit, ihren Stolz, die ganze elementare Kraft ihrer Natur heraus. Im Drama erwähnt er nur ihre Macht und unterstreicht ihre schlauen Laster und die Treulosigkeit der Frau, deren Beruf Liebe war. Aber ebenso, wie Kleopatras Stärke offensichtlich wird, ebenso gibt es keinen Zweifel an der Schläue — an der „Gewähr von Kunst" — der Sonettenheldin, und ohne Zweifel ist ihre Treulosigkeit die „Ursache des Hasses", um die Shakespeare klagte.

Man beachte hier das vollkommene Verständnis für die Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Formen seiner Kunst. Er, der die Sonette dazu benutzt hat, um gewisse intime Schwächen und Unzulänglichkeiten seiner eigenen Natur darzustellen, die er dramatisch nicht schildern konnte, ohne seinen Helden auf eine lächerliche Weise zu verweiblichen, benutzt auch die Sonette, um den herrschsüchtigen Willen, um die Stärke seiner Geliebten zu übermitteln — Eigenschaften, die, dramatisch dargestellt, übertrieben männlich gewirkt hätten.

Wenn man die Sonette und das Drama zusammenfaßt, bekommt man ein ausgezeichnetes Bildnis der Geliebten Shakespeares. Sie war wahrscheinlich groß und auf ihren Wuchs so stolz, wie

Kleopatra auf ihre Überlegenheit in dieser Beziehung über Oktavia stolz ist; hatte einen dunklen Teint, schwarze Augenbrauen, schwarzes Haar und pechschwarze Augen, die das Gefühl spiegelten, wie Weiher den ewig veränderlichen Himmel spiegeln; ihre Wangen waren damastweiß, der Atem duftend, die Stimme voll herrlichem Klang, die Bewegungen von einer großen Würde getragen — sie war eine herrliche Zigeunerin, der man vielleicht Schönheit, aber nicht Vornehmheit absprechen konnte.

Wenn wir so einen sehr genauen Eindruck von ihrem Äußeren bekommen, so wird uns ein noch besserer Einblick in ihre Mentalität und ihre Seele geboten. Ich schicke voraus, daß ich Shakespeares gereizte Erklärung, seine Geliebte sei eine bloße Dirne gewesen, nicht gelten lasse. Ein Wesen von solcher Stärke und solchem Stolz ist selten nur verbuhlt. Aber Shakespeare beschuldigt sie der Treulosigkeit, sie ist, wie er uns sagt, „der Strand, zu dem sich jeder drängt"; sie ist keine „Eigenflur", sondern „aller Welt Anteil". Der Vorwurf ist höchst deutlich. Doch wäre er wohlbegründet, warum sollte der Dichter ihr zwei Sonette, 135 und 136, widmen und sie anflehen, sie möchte „großzügig sein wie die See" und sein Liebesopfer mit dem Tribut der andern annehmen?

> Bei dingen großen umfangs gilt der satz:
> In einer zahl sieht einer aus wie keiner.

Es ist offensichtlich, daß Mary Fitton sich von Shakespeare zurückzog, nachdem sie sich seinem Freunde gegeben hatte, und diese Tatsache läßt seinen Vorwurf vollkommener Verbuhltheit zweifelhaft erscheinen. Eine wahre „Tochter der Buhlerei", wie er in „Troilus und Cressida" sagt, ist nichts als „feile Beute der günstigen Gelegenheit", die Troilus oder Diomedes zufällt und keinerlei Zurückhaltung kennt. Es muß Mary Fitton oder ihrem Stolz angerechnet werden, daß sie ihrem Liebhaber zu jener Zeit treu war und selbst dem Werben Shakespeares widerstand. Aber ihre Begierden scheinen ihre einzigen Zügel zu sein, und wir müssen zu dieser Stärke, zu dem Stolz und dem leidenschaftlichen

Temperament, das Shakespeare ihr immer wieder zuschreibt, eine außerordentliche Sinnlichkeit hinzufügen. Sie ist von einer so ungezügelten Offenheit, daß sie die Liebe für seinen Freund vor Shakespeares Augen zeigt, sie kennt kein Mitleid in ihrer Leidenschaft und wehrt sich immer, indem sie den Ankläger angreift. Aber sie ist erfahren in allen Künsten der Liebe und besänftigt Shakespeares Empörung mit den Worten: „Ich hasse dich nicht." Vielleicht wollte sie die Herrschaft über ihn nicht verlieren, seine parfümierten Schmeicheleien nicht entbehren und täuschte ihn daher von Zeit zu Zeit mit dem Brocken einer Zärtlichkeit. Und doch war dieses Wesen mit der Seele einer Dirne, der Zunge eines Marktweibes und dem „stolzen Herzen einer Königin" für Shakespeare die Blume und Krone allen Frauentums, sein Widerspiel und sein Ideal. Hamlet in Kleopatra verliebt, der Dichter im Verlangen nach der Dirne verloren — das ist die Tragödie in Shakespeares Leben.

In unsrer wunderbaren Welt gehen Dramatiker durch dramatische Schicksale hindurch. Immer wieder schreit Antonius auf:

O wohin brachtst du mich, Ägypten!

Shakespeares Leidenschaft für Mary Fitton führte ihn in Schmach und Wahnsinn und Verzweiflung. Seine Stärke zerbrach unter dem Druck, und er hat seine Gesundheit nie wiedergewonnen. Er zahlte den Preis der Leidenschaft mit seinem Blut. Es ist Shakespeare und nicht Antonius, der stöhnt:

O falsch ägyptisch Herz! O tiefer Zauber!

. . . . . .

Und du, ein echt Zigeunerweib, betrogst mich
Beim falschen Spiel um meinen ganzen Einsatz.

Shakespeares Liebe zu Mary Fitton ist für mich eine der typischen Tragödien des Lebens, ein ewiges Symbol. In seiner Wanderung durch die Welt wird das Genie unvermeidlich gegeißelt, mit Dornen gekrönt und zu Tode gehetzt; unvermeidlich, sage ich, denn die große Mehrzahl der Menschen haßt und verachtet alles, was ihnen überlegen ist. Auch Don Quichotte

wurde durch Schweine in den Schmutz getrampelt; aber das Schlimmste ist, daß das Genie auch durch eigenes Übermaß leidet. Es ist sozusagen auf den Scheiterhaufen seiner eigenen leidenschaftlichen Sensibilität gefesselt und verzehrt sich in eigenen Flammen.

XI

Das Drama des Wahnsinns: Lear

Seit Lessing und Goethe war es Mode, Shakespeare als einen Halbgott zu preisen. Alles, was er geschrieben hatte, wurde in den Himmel gehoben. Diese sinnlose Heldenverehrung, die in den Superlativen der „Encyclopaedia Britannica" und anderen Publikationen in England zum Götzendienst wurde, mußte eine Reaktion hervorrufen, und diese Reaktion fand den kräftigsten Ausdruck in Tolstoi, der an keinem der Shakespearischen Werke etwas zu loben fand, an allen etwas aussetzte und hauptsächlich „Lear" scharf kritisierte. Lamb und Coleridge andrerseits haben „Lear" als ein Meisterwerk der Weltliteratur in alle Himmel gehoben. Lamb sagt:

> Beim Lesen sehen wir Lear nicht, aber wir sind Lear selbst — wir versetzen uns in ihn, wir werden von einer Größe gehalten, die der Bosheit der Töchter und der Stürme spottet. In den Irrwegen seiner Vernunft entdecken wir eine gewaltige, regellose Macht des Denkens, von den gewöhnlichen Lebenszwecken entmethodisiert, aber sich noch immer als Kraft auswirkend wie der Wind, der bläst, wo es ihm gefällt, über den Verfall und die Verbrechen der Menschheit hinweg.

Coleridge nennt Lear „den weiten und offenen Spielplatz der Leidenschaften der Natur".

Diese Dithyramben zeigen eher die lyrische Begabung der Schreibenden als das zu beschreibende Objekt.

Tolstoi hingegen konzentrierte sich auf das Objekt und nahm sich vor, die Geschichte des Lear „so unparteiisch wie möglich" zu schreiben.

Er sagt über die erste Szene:

> Abgesehen von der pomphaften, charakterlosen Sprache des Königs Lear – es ist dieselbe, in welcher alle Könige Shakespeares sprechen –, kann der Leser oder Hörer nicht verstehen, wie ein König, so alt und einfältig er auch sein mag, den Worten der lasterhaften Töchter, mit denen er immer gelebt hat, Glauben schenken kann und seine Lieblingstochter, nicht jene, verflucht und verbannt. Deshalb wird der Leser oder Hörer auch die Gefühle der Personen, welche die Szene spielen, nicht teilen können.

Er fährt damit fort, die Szene zwischen Gloster und seinen beiden Söhnen in gleicher Weise zu zerpflücken. Den zweiten Akt nennt er „ungereimt und töricht". Der dritte Akt ist „durch die charakteristische Sprache Shakespeares zerstört". Der vierte Akt ist „im Aufbau verdorben", und vom fünften Akt sagt er: „Wieder beginnt die furchtbare Raserei, bei der man sich, wie bei erfolglosen Scherzen, beschämt fühlt." Er faßt seine Ansicht in die Worte zusammen:

> Das ist das hochgefeierte Drama. So vernunftwidrig es jedoch in meiner Wiedergabe (welche so unparteiisch wie möglich zu machen ich mich bemühte) erscheint, – ich kann doch zuversichtlich behaupten, daß es im Original noch vernunftwidriger ist. Für jeden Menschen unserer Zeit – der nicht unter der hypnotischen Suggestion steht, daß dieses Drama der Gipfel der Vollkommenheit sei – würde es genügen, das Drama (wenn er die nötige Geduld dazu hat) bis zu Ende zu lesen, um ihn zu überzeugen, daß es – weit davon entfernt, der Gipfel der Vollkommenheit zu sein – eine sehr schlechte, nachlässig zusammengestellte Arbeit ist. Wenn dieses Werk zu einer gewissen Zeit bei einem gewissen Publikum Interesse erregt haben sollte – bei uns kann es nichts als Widerwillen und Langeweile erwecken. Jeder Leser unserer Zeit, welcher von dem Einflusse der Suggestion frei ist, wird ebenso wie von allen andern gepriesenen Dramen Shakespeares denselben Eindruck empfangen – die sinnlosen dramatisierten Erzählungen „Perikles", „Dreikönigsabend", „Der Sturm", „Cymbelin", „Troilus und Cressida" gar nicht zu erwähnen.

Man muß zugeben, daß alles, was Tolstoi über die Hypothese des Stückes sagt, gerechtfertigt ist. Shakespeare war fast immer,

wie ich bereits gezeigt habe, ein gleichgültiger Dramatiker, nachlässig in der architektonischen Konstruktion seiner Stücke, voll von Verachtung für die Bühnenerfordernisse. Soviel ist bereits in England gesagt worden, wenn auch nicht mit der Autorität eines Tolstoi.

Man kann auch zugeben, daß die Sprache Lears im ersten Akt „charakterlos und pompös" ist, ja sogar albern. Aber Tolstoi hätte bemerken müssen, daß, sobald Lear sich des Undanks seiner Töchter bewußt wird, seine Sprache immer einfacher und ergreifender wird. Die Könige Shakespeares reden geziert und hochtrabend, wenn sie zuerst auf die Bühne kommen. Er scheint gedacht zu haben, daß königliche Gewänder einen Redepomp erfordern. Aber sobald die Handlung im Gange ist, fangen selbst seine Monarchen natürlich zu reden an.

In Wirklichkeit ist jedoch Shakespeares Sprache, die die Sprache des poetischen und romantischen Dramas war, ebenso wie die Jamben des griechischen Dramas, die sich über das gewöhnliche Gesprächsniveau hinaushoben, etwas gemessener und, wenn man will, etwas pompöser als das kleinliche Geschwätz des Alltags, das uns, die wir an die Prosastücke gewöhnt sind, natürlicher erscheint. Shakespeare hat jedoch in seinem Blankvers Höhen erreicht, die durch Prosa nicht oft erreicht werden, und sein Vers wird, wenn er will, so leicht und natürlich wie irgendein Prosastil, sogar der von Tolstoi selbst.

Tolstoi findet alles, was Lear sagt, pompös, gekünstelt, unnatürlich. Aber Lears Worte:

> . . . Spottet meiner nicht!
> Ich bin ein schwacher, kind'scher, alter Mann,
> Achtzig und drüber, keine Stunde mehr
> Noch weniger, und, gradheraus,
> Ich fürchte fast, ich bin nicht recht bei Sinnen . . .

ergreifen uns so tief gerade durch ihre kindliche Einfachheit. Hier rührt Lear an die geheimsten Tiefen des Gefühls. Ich fürchte, daß Tolstoi die ganze Poesie des Lear, alle unsterblichen Redewendungen, übersehen hat. Lear sagt:

> ... Ich bin ein Mann, an dem
> Man mehr gesündigt, als er sündigte.

Und dieser neugeprägte Satz wurde sofort zur gangbaren Münze. Wer kann auch seine Schilderung der Armen vergessen:

> Ihr armen Nackten, wo ihr immer seid,
> Die ihr des tück'schen Wetters Schläge duldet,
> Wie soll eu'r schirmlos Haupt, hungernder Leib,
> Der Lumpen offne Blöß' euch Schutz verleihn
> Vor Stürmen so wie der?

Etwas Ähnliches wie der „Lumpen offne Blöße" (looped and windowed raggedness) läßt sich kaum in der ganzen Literatur finden. Im vierten und fünften Akt sind Lears Worte die Einfachheit selbst, und sogar im dritten Akt, den Tolstoi als „unerhört pompös" ablehnt, hören wir ihn in der natürlichsten Weise sprechen:

> Ha, drei von uns sind überkünstelt: du bist das Ding selbst, der natürliche Mensch ist nichts mehr als solch ein armes, nacktes, zweizinkiges Tier wie du.

Es gibt noch einen andern Grund, warum einige von uns „Lear" mit den kalten Augen der Vernunft, kritisch und verachtungsvoll, nicht zu lesen vermögen. „Lear" bildet ein Stadium in Shakespeares Zusammenbruch. Wir, die wir die glückliche Gläubigkeit seiner Jugend kennen, vom Zweifel am Manne oder Mißtrauen in die Frau ungetrübt, können uns des Mitgefühls nicht erwehren, wenn wir sehen, wie er betrogen und verraten wurde und die bittere Schale der Enttäuschung bis zur Neige trank. Im „Lear" führt die Verzweiflung zum Wahnsinn, und es entspricht der ganzen Stimmung, daß das Leitmotiv der Tragödie, das immer und immer wieder angeschlagen wird, in den Schrei ausklingt:

> Oh, schützt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn, Götter!
> Schenkt Fassung mir, ungern wär' ich wahnsinnig.

Lear ist der erste Versuch in der ganzen Literatur, den Wahnsinn zu schildern, und zwar keineswegs der mißlungenste.

Im „Lear" wollte Shakespeare nur seine eigene Enttäuschung und sein nacktes Elend schildern. Wie blind muß Lear gewesen sein, wie unwahrscheinlich närrisch, um seine Töchter nicht besser zu kennen, nachdem er zwanzig Jahre mit ihnen zusammengelebt hat, sagt Tolstoi. Aber dies ist es eben, was Shakespeare ausdrücken wollte: Wie blind war ich, ruft er uns zu, wie unfaßbar gläubig und närrisch! Wie konnte ich nur denken, daß ein junger Edelmann dankbar oder eine Dirne treu sein würde! „Lear" ist eine Seite aus Shakespeares Autobiographie, und seine Mängel sind die Flecken verschleiernder Tränen.

Der ganze Aufbau von „Lear" ist schlecht. Aber noch Schlimmeres sollte folgen. Die nächste Tragödie „Timon" ist bloß ein Schmerzenschrei, und doch hat sie für uns ein tieferes als nur das künstlerische Interesse, denn sie bezeichnet die Grenze der Shakespearischen Leiden. Die tödliche Krankheit des vielleicht größten Geistes, der je unter Menschen wandelte, hat für uns ein tieferes Interesse als irgendeine andere Tragödie. Wenn man bei Shakespeares Todesringen findet, daß er sich über die Regeln der Kunst hinwegsetzt, so war auch nichts anderes zu erwarten, und für einige von uns vertieft es sogar das persönliche Interesse am Drama.

In „Lear" ist besonders Edgar das Sprachrohr Shakespeares. Und in seinen Mund legt er einige der schönsten Sätze, die je geprägt worden sind:

> Die Götter sind gerecht. Aus unsern Lüsten
> Erschaffen sie das Werk, um uns zu geißeln.

In dem, was Edgar von sich selbst sagt, liegt auch die Moral der ganzen Leidenschaft. Es ist offensichtlich Shakespeares Ansicht über sich selbst:

> Der ärmste Mensch, gezähmt durch Schicksalsschläge,
> Der durch die Schule selbstempfundnen Grams
> Empfänglich ward für Mitleid.

Dann finden wir den herrlichen Satz — vielleicht den schönsten, der je geschrieben worden ist:

... Dulden muß der Mensch
Sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft.
Reif sein ist alles.

Selbstverständlich spricht Skakespeare im letzten Akt durch Lear ebenso klar wie durch Edgar. In der dritten Szene des fünften Aktes spricht Lear zu Cordelia in denselben Worten, die Shakespeare dem heiligen Heinrich VI. im Anfang seiner Laufbahn in den Mund legt. Man vergleiche die Zitate auf Seite 123 mit der folgenden Stelle, und man wird die Ähnlichkeit und die verblüffende Steigerung seiner Kunst erkennen:

... Komm fort! Zum Kerker fort!
Da laß uns singen wie die Vögel in dem Käfig.
Bittst du um meinen Segen, will ich knien
Und dein Verzeihn erflehn. So wollen wir leben,
Beten und singen, Märchen uns erzählen
Und über goldne Schmetterlinge lachen.
Wir hören armes Volk vom Hofe plaudern ...

Noch charakteristischer für Shakespeare ist die Tatsache, daß, als Lear im vierten Akt die Tiefen der Bitterkeit erreicht, er die erotische Manie zeigt, die der Quell des Elends und der Bitterkeit Shakespeares ist, bei Lear jedoch vollkommen unangebracht wirkt. Der Leser beachte, wie hier der „Ehebruch" bei den Haaren herbeigezogen wird:

... Ja, jeder Zoll ein König! –
Blick' ich so starr, sieh, bebt der Untertan. –
Dem schenk' ich's Leben. Was war sein Vergehn?
Ehbruch! –
Du sollst nicht sterben. Tod um Ehbruch? – Nein!
Der Zeisig tut's, die kleine goldne Fliege,
Vor meinen Augen buhlt sie.
Laßt der Vermehrung Lauf! –
. . . . . .
Vom Gürtel nieder sind's Zentauren,
Wenn auch von oben Weib. Nur bis zum Gürtel
Sind sie den Göttern eigen. Jenseit alles
Gehört den Teufeln ...

So rast Lear eine ganze Seite lang. Shakespeare ist auf seinem Steckenpferd. Aus derselben erotischen Einstellung heraus läßt er Goneril und Regan dem Edmund nachstellen.

Der Grundton dieser Tragödie ist Shakespeares Erkennen seines blödsinnigen, blinden Vertrauens in Menschen. Aber die Leidenschaft seines Ausbruchs entspringt seiner Erotomanie und dem Bewußtsein, daß er für die Liebe zu alt sei. Vielleicht hat ihn seine Phantasie nie höher emporgetragen als in Lears Anrufung der Himmel, die er anfleht, weil auch sie alt sind:

> O ihr Götter!
> Wenn ihr das Alter liebt, eu'r milder Zepter
> Gehorsam heiligt, wenn ihr selber alt seid,
> Macht es zu eurem Streit, sprecht, zeugt für mich!

XII

Das Drama der Verzweiflung. Timon von Athen

„Timon" bedeutet die äußerste Grenze von Shakespeares Leiden. Dieses Drama kann nicht ein Kunstwerk genannt werden, es ist sogar kaum eine Tragödie. Es ist die grundlose Zerstörung einer Seele, eine Zerstörung, die durch vollkommenes Vertrauen in Menschen und eine verschwenderische Großmut nicht genügend motiviert ist. Wenn es je einen Menschen gab, der so mit vollen Händen verschwendete wie Timon, wenn es je einen gab, der so blödsinnig blind in seinem Vertrauen war, so hat er sein Schicksal verdient. Es gibt keine Steigerung in seinem Geben und keine Stufung in seinem Fall. Es gibt kein künstlerisches Crescendo. Das ganze Drama ist wie ich gesagt habe, ein einziger Leidensschrei, oder besser gesagt, ein Fluch auf den allgemeinen Aufbau des Lebens. Die höchsten Eigenschaften Shakespeares sind in dem Stück nicht zu finden. Die herrlichen Aussprüche, die uns in „Lear" fesseln, sind selten geworden. Und viele dieser tiefen Weisheiten in den

Abschnitten, die zweifellos von Shakespeare selbst stammen, sündigen gegen jede Charakterisierung in peinlicher Weise. Der ehrliche Flavius ist wieder der ehrliche Kent aus „Lear", unnatürlich ehrlich und treu. Apemantus ist ein zweiter Thersites. Worte, die ein Schlaglicht auf Shakespeares Charakter werfen, werden ohne Differenzierung dieser oder jener Persönlichkeit des Stückes in den Mund gelegt. Ein Satz des Apemantus trifft ebenso auf Shakespeare wie auf Timon zu und verdient Beachtung:

> Den Mittelweg der Menschheit kanntest du nie, sondern nur die beiden äußersten Enden.

Die tragische Sonettentonart vertritt Flavius:

> Gibt's Niedrers auf der Welt als Freunde schändlich,
> Die edlen Sinn und Schmach so stürzen endlich.

Soweit Timon überhaupt gestaltet wurde, ist er offensichtlich Shakespeare, Shakespeare selbst, der gegen die Welt rast, weil er keine Ehrlichkeit in Männern, keine Tugend in Frauen findet, das Schlechte überall.

Dieser Shakespare-Timon schlägt charakteristischerweise ins Gegenteil um, sobald er findet, daß Flavius ehrlich ist:

> Hatt ich 'nen Diener, so gerecht, so treu
> Und nun so trostreich? Fast zur Milde stimmt's
> Mein jäh Gemüt. Laß mich dein Antlitz sehn. –
> Gewiß, vom Weib ist dieser Mann geboren. –
> Verzeiht den raschen, allgemeinen Fluch,
> Ihr ewig mäß'gen Götter! Ich bekenn' es,
> Ein Mensch ist redlich – hört mich recht –, nur einer.

Ich setze die große und selbstenthüllende Zeile gesperrt.[1] Eine Zeile, die Tolstoi ohne Zweifel pompös nennen würde. Timon hätte seinen Diener kennen müssen, könnte man in Tolstois Sinne sagen, ebenso wie Lear seine Töchter hätte kennen müssen. Aber hier ist wieder die Tragödie, die Shakespeare unterstreichen wollte, das blinde Vertrauen seines Helden.

[1] Diese Stelle gehört zu denen, die von den Kommentatoren als „unshakespearisch" bezeichnet werden. „Sie hält der Prüfung nicht stand", sagt eine Kapazität wie Gollancz.

Gegen das Ende spricht Shakespeare ohne Maske durch den Mund Timons. Richard II. sagte bezeichnend:

> So mir als jedem sonst, der Mensch nur ist,
> Kann nichts genügen, bis er kommt zur Ruh',
> Indem er Nichts wird. —

Und Timon sagt zu Flavius:

> Nun beginnt zu heilen
> Mein langes Lebens- und Gesundheitsleid,
> Und Nichts bringt Alles mir.

Dann das Ende:

> Mein edler Feldherr, Timon ist gestorben
> Und an des Meeres ödem Strand begraben ...

Wir können das Stück nicht verlassen, ohne die übermäßige erotische Gereiztheit in Shakespeare zu bemerken, die in „Timon" ebenso unangebracht ist wie in „Lear". Die lange Diskussion mit Phrynia und Timandra ist einfach bei den Haaren herbeigezogen. Keine von den Frauen wird charakterisiert. Shakespeare-Timon schafft sich Erleichterung durch erotisches Rasen:

> ... Hau' die Matrone nieder;
> Sie heuchelt, ihre Kleider nur sind sittsam,
> Sie kuppelt frech ...

Und dann:

> Auszehrung sät
> In hohl Gebein des Manns;
> ... fort mit der Nase, fort,
> Glatt weg damit! vernichtet ganz die Brücke.

Die „verdammte Erde" selbst ist die Hure der Menschheit.

Timon ist der wahre Nachfolger des Kaufmanns von Venedig. Antonio gibt verschwenderisch, wird jedoch von seinen Freunden vor dem Zusammenbruch gerettet. Timon gibt mit beiden Händen, aber wenn er sich an seine Freunde wendet, wird er als lästig abgeschüttelt. Shakespeare hat in den zwölf Jahren, die die beiden Stücke trennen, einen weiten Weg zurückgelegt.

Alle Tragödien Shakespeares sind Phasen seiner eigenen verschiedenen Schwächen. Und in jeder erlebt der Held eine Niederlage und einen Zusammenbruch. Hamlet kann seine Rache nicht ausführen und scheitert durch eigene Unentschlossenheit. Othello zerstört sein Leben durch tolle Eifersucht, Antonius wird durch ein Übermaß von Begierde zur Niederlage geführt, Lear durch Vertrauen in Menschen, und Timon durch sorglose Großzügigkeit. Dies alles sind einzelne Studien über Shakespeares eigene Schwäche; der Zusammenbruch ist unaufhaltsam und erreicht seine tiefsten Tiefen in Timon. Vertrauen und Großzügigkeit möchte Shakespeare als seine größten Fehler angesehen haben. Darin täuschte er sich selbst. Weder „Lear" noch „Timon" ist sein größtes Drama, sondern „Antonius und Kleopatra", das mehr ein Geschichtsdrama ist als eine Tragödie; denn sinnliche Begier war seine größte Schwäche, und das Drama der Begierde ist daher das beste seines Schaffens.

Vieles in „Timon" ist nicht von Shakespeare, sagen uns die Kritiker, und jeder von ihnen, unter Führung von Professor Herford, versucht, einem Unbekannten das höchste Ausmaß Shakespearischer Gedanken zuzuschreiben.

Es schiene undenkbar, wenn es nicht wahr wäre, aber es gibt uns ein für allemal den Maßstab der englischen Kommentatoren.

In der Bergpredigt hat uns Christus gelehrt, unsere Feinde zu lieben und Gutes zu tun denen, die uns hassen und verfolgen; aber Christus sagt uns nicht, warum wir es tun sollen.

Shakespeare gibt uns den Grund. In der fünften Szene des dritten Aktes spricht er einen seiner höchsten Gedanken aus. Der erste Senator sagt, kaum im Einklang mit seinem Charakter:

> Nur der zeigt wahren Mut, der weislich duldet
> Das Schlimmste, was der Gegner spricht, dem Kränkung
> Gewand nur wird und Hülle, leicht zu tragen,
> Der Unbill nie läßt bis zum Herzen dringen,
> Dies zu vergiften.

Der sensitive Shakespeare haßte die Verleumdung. Er erklärt in „Hamlet", daß sie sich an die reinste Tugend hängt, und hier preist er den Mann, der ihr unbekümmert begegnet; denn wenn er es nicht tut, dann sind ihm die Kränkungen wichtiger als das Herz; und es ist das Herz, durch das wir wachsen. Es ist das Herz, das wir uns weich und gütig erhalten müssen. Daher müssen wir unsern Feinden vergeben, ja sogar unsern Verleumdern, um unseres eigenen Heils willen, um unseres Wohlseins und unserer Entwicklung willen. Er hätte hinzufügen können, daß das Übel, das wir hassen, noch ein Teil unseres Selbst ist.

XIII

Shakespeares letzte romantische Dichtungen: Lauter Selbstbildnisse

Das Wintermärchen – Cymbelin – Der Sturm

Das Rad hat seine volle Umdrehung vollzogen. Timon ist fast so schwach wie Titus Andronikus. Die Feder entfällt der entnervten Hand. Shakespeare schrieb eine Zeitlang nichts mehr. Selbst die Kritiker geben einen Bruch nach Timon zu, der den von ihnen so benannten dritten Zeitraum abschließt; aber sie scheinen nicht zu sehen, daß dieser Bruch in der Tat ein körperlicher Zusammenbruch Shakespeares war. Im „Lear" grübelte er und raste bis zum Wahnsinn; im Timon erschöpfte er sich in leeren, schwachen Flüchen, seine Nerven hingen in Fetzen. Er war jetzt fünfundvierzig Jahre alt, und die Jugendkräfte hatten ihn verlassen. Er war frühzeitig gealtert und geschwächt.

Er erholte sich, scheint es, sehr langsam, und meiner Ansicht nach hat er nie wieder seine volle Gesundheit erlangt. Ich bin fast sicher, daß er damals nach Stratford ging, dort einige Zeit, vielleicht ein oder zwei Jahre, zubrachte und versuchte, die Wunde in seinem Herzen vernarben zu lassen und den Weg ins Leben zurückzufinden. Die Angst vor dem Wahnsinn hat

ihn aus dem Grübeln aufgeschreckt. Er entschloß sich, die Vergangenheit ihre Toten begraben zu lassen. Er wollte vergessen und weiterleben. Schließlich ist Leben besser als der Tod.

Es war wahrscheinlich seine Tochter, die ihn vom Rande des Grabes sacht zurückführte. Fast alle seine spätern Werke zeigen dieselbe Gestalt eines jungen Mädchens. Er scheint nun zum ersten Male einer reinen mädchenhaften Gestalt begegnet zu sein, und in seiner alten, idealisierenden Weise, die ihn bis zu seinem Ende nicht verließ, macht er aus ihr eine Gottheit. Judith wurde ihm zum Symbol, und er lieh ihr die ätherische Grazie einer abstrakten Schönheit. In „Perikles" ist sie Marina, im „Wintermärchen" Perdita, im „Sturm" Miranda. Wenn man darüber nachdenkt, hält man Lord Wards Behauptung, Shakespeare hätte seine späteren Jahre in Stratford verbracht, für sehr wahrscheinlich. Er war zu gebrochen, um sein Leben in London wieder aufnehmen zu können.

Die Behauptung, daß Shakespeare gesundheitlich zusammengebrochen war und nie wieder auf die Höhe gelangte, wird als Erfindung abgelehnt werden. Die Kritiker, die sich darauf geeinigt haben, „Cymbelin", das „Wintermärchen" und den „Sturm" als seine schönsten Werke anzusehen, werden in diesem Punkte gegen mich sein und nach Beweisen rufen. „Gib uns Beweise," werden sie schreien, „daß der Mann, der mit Lear im Wahnsinn tobte, der in ‚Timon' schrie und fluchte, wirklich zusammengebrochen war und nicht nur Wahnsinn und Verzweiflung erfand." Die Beweise sind in den Werken selbst zu finden und liegen offen vor allen Augen.

Die drei Hauptwerke der letzten Periode sind romantische Dichtungen und sind ausnahmslos Kopien. Er war zu müde, um zu erfinden oder sogar etwas Neues hinzuzufügen. Seine eigene Geschichte ist das einzige, was ihn noch interessiert. Die Handlung im „Wintermärchen" ist die Handlung aus „Viel Lärm um Nichts". Hero ist hier Hermione. Eine andere Phase aus „Viel Lärm um Nichts" wird ausführlich in „Cymbelin" behandelt.

Wie Hero und Hermione leidet Imogen unter unbegründeter Beschuldigung. Es ist Shakespeares eigene Geschichte, die er aus dieser Welt ins Märchenland hinüberträgt: „Was wäre geschehen," fragt er sich, „wenn die Frau, die mir falsch schien, treu gewesen wäre?" Dies ist das Thema von „Viel Lärm um Nichts", es ist auch das Thema von „Wintermärchen" und „Cymbelin". Der Idealismus dieses Menschen ist unausrottbar. Er will nicht sehen, daß es seine eigene Sinnlichkeit und nicht Mary Fittons Treulosigkeit war, die ihn dem Leid auslieferte. Der „Sturm" hat dieselbe Handlung wie „Wie es euch gefällt". Hier haben wir wieder die beiden Herzöge, den verbannten guten Herzog, der Shakespeare ist, und den schlechten Usurpator, Shakespeares Rivalen Chapman, der eine Zeitlang den Sieg davonträgt. Shakespeare ist nicht mehr imstande, ein neues Stück zu ersinnen. Er kann sich nur selbst kopieren, und in einer der Szenen, die er in „Heinrich VIII." einfügt, ist die Kopie ganz sklavisch.

Ich meine hier die dritte Szene im zweiten Akt. Der Dialog zwischen Anna Bullen und der alten Hofdame wimmelt von Reminiszenzen. Die Worte von Anna Bullen:

> Viel besser ist's, niedrig geboren sein
> Und mit geringem Volk zufrieden leben,
> Als aufgeputzt im Flitterstaat des Grams
> Und goldner Sorgen . . .

erinnern mich an Heinrich VI. Und in dem Wortstreit zwischen Anna Bullen und der alten Hofdame, in dem Anna Bullen erklärt, daß sie nicht Königin sein möchte und die alte Hofdame sie anfährt:

> . . . Mein' Seel', ich wohl,
> Und wagt daran die Unschuld: so auch Ihr,
> Trotz Eurer süßgewürzten Heuchelei . . .

ist es derselbe Streit, auf dieselbe Weise behandelt, wie der Streit zwischen Desdemona und Emilia in „Othello".

Es gibt noch viele andere Beweise für Shakespeares Gestaltungsschwäche im letzten Zeitraum, falls sie überhaupt noch nötig

wären. Die Hauptmerkmale von Shakespeares Gesundheit sind sein Humor, seine Fröhlichkeit, sein Witz, seine Lebenslust. Ein zweites Kennzeichen ist es, daß alle seine Frauen sinnlich sind und sich zu passender und unpassender Zeit in rohen Ausdrücken ergehen. Dies soll ein Fehler der Zeit sein, sagt man. Aber nur Professoren können ein Argument vorbringen, das von derartiger Unkenntnis des Lebens zeugt. Homer war sauber genug, desgleichen Sophokles und Spencer. Die Sinnlichkeit ist die Eigenschaft eines individuellen Menschen. Ein anderes Merkmal der Reifezeit Shakespeares ist es, daß seine Charaktere, trotz der Idealisierung, von pulsierendem Leben erfüllt sind.

Alle diese Kennzeichen fehlen in den Werken nach „Timon". Dort gibt es fast keinen Humor, keinen Witz, die Clowns sind bloß dumm und ungelenk, mit der einzigen Ausnahme von Autolycus, der ein blasser Reflex einiger Falstaffschen Eigenschaften ist. Shakespeares Humor ist verschwunden oder ist so blaß, daß er kaum Humor genannt werden kann. Die Heldinnen sind jetzt von aller Sinnlichkeit geläutert. Marina geht makellos durch das Bordell hindurch, Perdita könnte Milch und nicht Blut in den Adern haben, und Miranda ist nur ein anderer Name für Perdita. Imogen hat auch keine Spur von natürlicher Leidenschaft in sich, sie ist sozusagen ein bloßer Waschzettel geschlechtsloser Vollkommenheiten. In dem letzten Zeitraum will Shakespeare nichts mehr mit Sinnlichkeit zu tun haben, und seine Gestalten, nicht nur die weiblichen, sind kaum mehr als Abstraktionen. Ihnen fehlt das Blut des Gefühls, keine von ihnen würde Schatten werfen. Wie kommt es, daß die Kritiker diese blassen, blutlosen Silhouetten für Shakespeares Meisterwerke halten konnten?

In seinen frühesten Werken war er, wie wir gesehen haben, gezwungen, von seinen eigenen Erfahrungen Gebrauch zu machen, da ihm die Lebenskenntnis fehlte; und in diesen seinen letzten Stücken benutzt er ebenfalls seine eigenen Erlebnisse, um seinen Schilderungen einer Welt, aus der er sich zurückgezogen hatte,

den Schein des wirklichen Lebens zu verleihen. So ist zum Beispiel der Bericht über den Tod des Knaben Mamillius im „Wintermärchen" ein Abglanz von Shakespeares eigenem Schmerz über den Verlust seines Sohnes Hamnet; diesen Schmerz hatte er schon in Arthur und der Königin-Mutter Konstanze verewigt. Ähnlich klingt in „Cymbelin" die Freude der Brüder, als sie die Schwester finden, wie der Widerhall seiner eigenen Freude, mit der ihn seine Tochter erfüllte.

Ich habe meine eigene Idee über die Genesis der letzten Stücke und ihre Reihenfolge, die falsch sein mag, aber sicherlich auf Shakespeares Charakter zutrifft. Ich stelle mir vor, daß er vom Autor gebeten wurde, Perikles umzuarbeiten. Beim Lesen des Stückes sah er die Möglichkeit, das neue Gefühl, das in ihm der ernste süße Zauber seiner jungen Tochter auslöste, zum Ausdruck zu bringen, und dementsprechend schrieb er die Szenen um, in denen Marina vorkommt. Judiths Bescheidenheit war ihm wie ein Wunder.

Sein Erfolg verleitete ihn dazu, das „Wintermärchen" zu entwerfen, in dem er traurig mit dem Gedanken spielte, wie es hätte werden können, wenn seine falsche Liebste Mary Fitton schuldlos gewesen wäre. Ich stelle mir vor, daß er, der sichere Kritiker, bald erkannte, wie wenig gelungen das Stück war, oder auch einsah, daß seine Hand immer schwächer wurde; und als er nach der Ursache suchte, kam er wahrscheinlich zu der Schlußfolgerung, die Unzulänglichkeiten ließen sich darauf zurückführen, daß er sich nicht selbst im „Wintermärchen" geschildert hatte. Er beschloß daher im nächsten Stück ein lebensgroßes Selbstbildnis zu malen, wie er es im Hamlet tat. Dementsprechend skizzierte er Posthumus, einen gefaßteren, älteren, idealisierten Hamlet, mit Lymphe in den Adern an Stelle von Blut. In der gleichen idealisierenden Stimmung malt er uns eine Blume des Frauentums, die ebensowenig eine lebende Frau ist, wie es sein frühestes Ideal, Julia, war. Der Abstand zwischen diesen beiden Skizzen ist der Abstand zwischen Shakespeares Stärke

und seiner Schwäche. Die vierzehnjährige Julia spricht folgendermaßen von der Liebe:

> Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht!
> Du Liebespflegerin! Daß sich das Auge
> Feindlicher Späher schließ' und Romeo
> Mir unbelauscht in diese Arme schlüpfe. –
> Verliebten gnügt zu der geheimen Weihe
> Das Licht der eignen Schönheit . . .

Und dies sagt Posthumus von Imogen:

> Sie hielt mich von rechtmäß'ger Lust zurück,
> Bat mich um Mäß'gung oft und tat es mit
> So ros'ger Scham – der holde Anblick hätte
> Den Greis Saturn erwärmt. –

Shakespeare, die Zurückhaltung in der Liebe preisend, muß sehr schwach geworden sein. Im besten Mannesalter bat er um „volles Maß" und sah die Übersättigung als einziges Heilmittel an.

Ich glaube, daß Shakespeare die Gestalten von Posthumus und Imogen wohl gefallen haben, aber er konnte trotzdem „Cymbelin" nicht für ein großes Werk halten, und so raffte er sich zu einem Meisterwerk auf. Er scheint sich gesagt zu haben: „Die ganze Kampfeinstellung bei Posthumus ist falsch. Männer von achtundvierzig Jahren pflegen nicht mehr zu kämpfen. Ich will mich ganz so malen, wie ich jetzt bin. Ich will die Wahrheit über mich sagen, soweit ich es vermag." Das Ergebnis war das Porträt Prosperos im „Sturm".

Bevor ich mich mit der Gestalt des Prospero beschäftige, möchte ich noch bemerken, daß ich die Einführung des „Maskenspiels" im vierten Akt sehr beachtenswert finde. Ben Jonson hatte für die und jene Gelegenheit klassische Maskenspiele geschrieben, die, wie man uns übermittelt, sehr erfolgreich waren. Sie haben eingeschlagen, um in unserm modernen Jargon zu sprechen. Shakespeare will uns zeigen, daß auch er ein Maskenspiel mit klassischen Göttergestalten zu schreiben vermag, und zwar

noch besser als Jonson. Es hat etwas unendlich Rührendes und beweist, wie wenig Shakespeare von seiner Generation geschätzt wurde.

Jonson antwortete – so anmaßend, wie es eben von ihm zu erwarten war – im Vorspiel zu seinem „Bartholomäusmarkt" (1612 bis 1614): „Wenn kein Ungeheuer als dienstbarer Geist auf dem Jahrmarkt vorkommt, noch ein Haufen Rüpel, so kann er euch nicht helfen, sagt er; ihm sei es widerwärtig, die Natur in seinen Stücken in Aufruhr zu bringen, wie jene, welche Märchen, Stürme und derlei Possen erzeugen . . ."

Gegen Ende seines Lebens war der Schöpfer des Hamlet, einer der höchsten Geister, die je gelebt haben, eifrig bemüht, zu beweisen, daß er imstande sei, wie der Autor des „Every Man in His Humour" zu schreiben. Die Tatsache allein hat für mich etwas unsagbar Ergreifendes.

Wir wollen uns nun den „Sturm" ansehen und die Rolle, die der Dichter selbst darin spielt. Es ist das letzte Werk Shakespeares und eines seiner größten. Es ist sein Testament an das englische Volk, ein Wunder an Weisheit und höchster Poesie.

Das Bildnis Shakespeares, das er uns in Prospero gibt, ist, wenn auch idealisiert, verblüffend treu und ehrlich. Sein Lebenstag dämmert seinem Ende entgegen, die Schatten der Nacht ballen sich zusammen, und er bleibt immer noch der gleiche, in Bücher versunkene, melancholische Student, höflich und großzügig, wie wir ihm zuerst als Biron in der „Verlorenen Liebesmüh'" begegnen. Die Fröhlichkeit ist verschwunden, und auch die Sinnlichkeit. Die Weltanschauung ist unendlich trauriger geworden — das ist es, was die Jahre aus unserem sanften Shakespeare gemacht haben.

Prosperos erstes Auftreten in der zweiten Szene des ersten Aktes zeigt ihn uns als liebenden Vater und großen Zauberer. Er sagt zu Miranda:

> Ich tat nichts als aus Sorge nur für dich,
> Für dich, mein Teuerstes, dich, meine Tochter . . .

Er fragt Miranda, an was sie sich aus ihrer Kindheit erinnern kann, und prägt die wunderbaren Worte:

> . . . Was siehst du sonst
> Im dunklen Hintergrund und Schoß der Zeit?

Miranda ist erst fünfzehn Jahre alt; Shakespeare, wollen wir uns erinnern, machte aus der sechzehnjährigen Julia eine vierzehnjährige; jetzt, wo die Sinnlichkeit schon von ihm abfiel, läßt er trotzdem Miranda nicht älter sein als fünfzehn. Er ist mit Achtundvierzig noch immer derselbe Bewunderer mädchenhafter Jugend, wie er es vor zwanzig Jahren war. Dann erzählt Prospero Miranda von sich selbst und seinem Bruder, dem treulosen Herzog. Prospero, der Fürst:

> . . . dafür galt er,
> Der Würde nach, und in den freien Künsten
> Ganz ohne Gleichen.

Er will jetzt nicht nur ein Fürst sein, sondern auch ein Meister „ganz ohne Gleichen" in den freien Künsten. Er muß auch in überflüssiger Länge erklären, wie es kam, daß ihn sein falscher Bruder entsetzte, und er spricht von sich selbst in Shakespeares eigenen Worten:

> Daß nun ich so mein zeitlich Teil versäumte,
> Der Still' ergeben, mein Gemüt zu bessern
> Bemüht mit dem, was, wär's nicht so geheim,
> Des Volkes Schätzung überstieg', dies weckte
> In meinem falschen Bruder bösen Trieb;
> Mein Zutraun, wie ein guter Vater, zeugte
> Verrat von ihm, so groß im Gegenteil
> Als mein Vertraun, das keine Grenzen hatte;
> Ein ungemeßner Glaube.

Shakespeare, auch sein „zeitlich Teil" versäumend, widmete sich sicherlich ebenfalls der Aufgabe, „sein Gemüt zu bessern". Prospero sagt uns auch ausführlich, wie sehr Shakespeare Bücher liebte, was wir aus seinen früheren Stücken nur erraten konnten:

> . . . mein Büchersaal
> War Herzogtums genug . . .

Und er erzählt, daß Gonzalo (ein anderer Name für Kent und Flavius) ihm einige Bücher gab:

> . . . so, aus Leutseligkeit,
> Da ihm bekannt, ich liebe meine Bücher,
> Gab er mir Bänd' aus meinem Büchersaal,
> Mehr wert mir als mein Herzogtum.

Seine Tochter bedauert, daß sie ihm damals zur Last fiel, worauf Shakespeare-Prospero antwortet:

> . . . Oh, ein Cherubim
> Warst du, der mich erhielt! Du lächeltest,
> Beseelt mit Unerschrockenheit vom Himmel,
> Wann ich, die See mit salz'gen Tropfen füllend,
> Ächzt' unter meiner Last; und das verlieh
> Mir widerstehnde Kraft, um auszuhalten,
> Was auch mir widerführ'.

Aber warum sollte ein Magier unter einer Last weinen und ächzen? Hatte er denn kein Vertrauen in seine eigenen Zauberkräfte? Dies alles ist Shakespeares Beichte. Jedes Wort ist wahr. Seine Tochter ist es wirklich, die Shakespeare „erhielt" und ihm die Möglichkeit gab, die Last der Enttäuschungen des Lebens zu ertragen.

Kein Wunder, daß Prospero uns bittet, diese langgewundene Beichte zu entschuldigen, die, wie er zugibt, in der Tat für das Stück „sehr unnütz" ist; und doch interessiert sie ihn und uns, besonders weil wir hier einfach Shakespeare haben, der uns seine eigenen Gefühle zu jener Zeit erzählt. Der sanfte Zauberer hört dann von Ariel, wie der Schiffbruch durchgeführt wurde, ohne daß irgend jemand auch nur ein Haar gekrümmt wurde.

Die ganze Szene ist ein außerordentlich getreues und genaues Bild der Seele Shakespeares. Ich finde eine Bedeutung selbst in der Tatsache, daß Ariel seine Freiheit ein volles Jahr vor dem Termin verlangt, den ihm Prospero versprach. Ich glaube, daß Shakespeare den „Sturm" ein Jahr früher, als er beabsichtigte, beendete und so seinem Lebenswerk das Siegel aufdrückte.

Er fürchtete, der Tod könnte ihn überraschen, bevor er sein Werk gekrönt hätte. Ariels Qualen sind für mich ebenfalls bedeutungsvoll. Denn Ariel ist Shakespeares „schöpferischer Geist", der einst der Sklave einer „verruchten Hexe" war, von ihr „ein Dutzend Jahre . . . . peinlich gefangen" gehalten.

Diese „Dutzend Jahre" sind für mich sehr interessant. Sie zeigen, daß meine Vermutung über die Dauer seiner folternden Leidenschaft vollkommen richtig war — Shakespeares „allzu zarter Geist" und seine besten Kräfte waren vom Jahre 1597 bis 1608 an Mary Fittons „fleischlichen" Dienst gebunden.

Wir können vielleicht diesen Endzeitpunkt mit einiger Sicherheit feststellen. Mary Fitton heiratete gegen Ende des Jahres 1607 oder kurz vor dem März 1608 zum zweiten Male, einen Herrn Polwhele; denn die Tatsache ihrer vor kurzem erfolgten Heirat wird zu jener Zeit in dem Testament ihres Großonkels erwähnt. Ich halte es für wahrscheinlich oder mindestens für möglich, daß diese Heirat ihre vollkommene Trennung von Shakespeare bedeutete. Sie hat vielleicht, sobald sie aufhörte, Hofdame zu sein, den Hof und London verlassen.

Shakespeare ist in diesem letzten Stücke so von sich selbst erfüllt, so überzeugt davon, er sei die wichtigste Person auf der Welt, daß diese Szene mit intimer Selbstenthüllung mehr belastet ist als irgendeine andere in allen seinen Werken. Und als Ferdinand auf die Bühne kommt, verleiht ihm Shakespeare ebenfalls seine eigenen besonderen Qualitäten. Seine Marionetten interessieren ihn nicht länger. Er kümmert sich nicht mehr um die Charakterisierung. Ferdinand sagt:

> Da schlich sie *(die Musik)* zu mir über die Gewässer,
> Und lindert' ihre Wut und meinen Schmerz
> Mit süßer Melodie . . .

Die Musik, wie man sich erinnern wird, übte genau dieselbe Wirkung auf den Herzog Orsino in „Was ihr wollt". Ferdinand ist auch außerordentlich eingebildet:

Ich bin der Höchste derer, die sie reden,
. . . Ich selbst bin Napel.

Shakespeares natürlicher, aristokratischer Stolz, mit dem er einen Prinzen ausstattet, wird noch durch die Erkenntnis seiner eigenen, wirklichen Bedeutung verstärkt. Ferdinand erklärt, daß er sich mit einem Gefängnis begnügen will, wenn er Miranda darin sehen kann:

. . . Raum genug
Hab' ich in solchem Kerker . . .

was an Hamlets Wort erinnert:

. . . Ich könnte in einer Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten. –

Der zweite Akt mit seiner vereitelten Verschwörung ist jammervoll schlecht, und die Begegnung von Caliban und Trinculo mit Stephano tragen nicht viel zur Verbesserung bei. Shakespeare hat nun herzlich wenig Interesse an allem, was nicht er selbst ist. Alter und Größe sind ebenso egozentrisch wie Jugend.

Die Liebesszene zwischen Ferdinand und Miranda im dritten Akt ist hübsch, aber kaum mehr als das. Ferdinand ist blutlos, dünn, und Miranda schwört bei ihrer „Sittsamkeit" als „dem Kleinod meiner Mitgift", was die entzückende Beichte mädchenhafter Liebe ein wenig beeinträchtigt:

. . . wünsch' ich keinen
Mir zum Gefährten auf der Welt als Euch . . .

Die komischen Szenen, die hier eingeschoben wurden, sind unerhört langweilig. Aber die Worte Ariels, der den König von Neapel und den Usurpator warnt, daß das Böse, das sie Prospero zugefügt haben, sich rächen werde, wenn sie es nicht durch „Herzensleid und reines Leben künftig" sühnten, sind höchst charakteristisch und beachtenswert.

Im vierten Akt predigt Prospero, wie wir bereits gesehen haben, Ferdinand Zurückhaltung in Worten, die, gerade weil

sie über das Ziel schießen, uns zeigen, wie tief er das voreheliche Verhältnis mit seiner Frau bereute. Ich werde diese ganze Stelle im Zusammenhang mit Shakespeares Ehe noch einmal betrachten. Hier kommt das Maskenspiel und die wunderbare Rede Prosperos, die die höchsten Höhen der Poesie erreicht:

> . . . unsre Spieler,
> Wie ich euch sagte, waren Geister und
> Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
> Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
> Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
> Ja, was daran nur teil hat, untergehn
> Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
> Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug
> Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
> Umfaßt ein Schlaf. — Ich bin gereizt, Herr; habt
> Geduld mit mir; mein alter Kopf ist schwindlicht.
> Seid wegen meiner Schwachheit nicht besorgt.
> Wenn's dir gefällt, begib dich in die Zelle
> Und ruh' da; ich will auf und ab hier gehn,
> Um mein Gemüt zu stillen.
> *(To still my beating mind.)*

Ich habe diese Verse vollständig angeführt, denn ich finde in der Betonung des Alters und der Schwäche (die nicht im Einklang mit dem Charakter eines Magiers sind) eine Beichte Shakespeares selbst. Die Worte „beating mind" sind außerordentlich charakteristisch und beweisen, daß seine Gedanken und Gefühle zu gewaltig für seinen schwachen Körper waren.

Im fünften Akt zeigt uns Shakespeare-Prospero seinen ganzen Edelmut. Er will seinen Feinden vergeben:

> Obschon ihr Frevel tief ins Herz mir drang,
> Doch nehm' ich gegen meine Wut Partei
> Mit meinem edlern Sinn; der Tugend Übung
> Ist höher als der Rache; da sie reuig sind,
> Erstreckt sich meines Anschlags eigner Zweck
> Kein Stirnerunzeln weiter . . .

In den „Beiden Veronesern" sahen wir, wie Shakespeare-Valentin seinem treulosen Freunde vergab, sobald er bereute: hier haben wir dieselbe Einstellung, in edelste Form geprägt.

Nachdem seine Wünsche befriedigt sind, sein innerstes Streben sich erfüllt hat, bereitet sich Prospero auf die Rückreise nach Mailand vor. Wir erwarten von ihm den Ausdruck der Freude darüber, hören aber statt dessen die folgenden Worte:

> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein.

Die Verzweiflung ist ganz unerwartet und unangebracht, wie die Geschichte seiner Schwäche und der Hinweis auf seinen alten, schwindligen Kopf. Es ist offensichtlich Shakespeares eigene Beichte. Nachdem er den „Sturm" geschrieben hatte, beabsichtigte er, sich nach Stratford zurückzuziehen, wo „mein dritter Gedanke soll das Grab sein".

Ich habe mit Absicht die Aufmerksamkeit besonders auf Shakespeares Schwäche und Verzweiflung zu jener Zeit gelenkt, weil der traurige, gereimte Epilog, der von Prospero gesprochen werden soll, von vielen Gelehrten einer andern Feder zugeschrieben wird. Er stammt jedoch untrüglich von Shakespeare, und zwar aus dem tiefsten Herzen des Dichters, trotz Israel Gollancz, der, seinen Vorgängern folgend, behauptet, daß „der Epilog des Stückes offensichtlich von einer anderen Hand herrührt als der Shakespeares". „Offensichtlich" ist gut. Hier ist er:

> Hin sind meine Zauberein,
> Was von Kraft mir bleibt, ist mein,
> Und das ist wenig: nun ist's wahr,
> Ich muß hier bleiben immerdar,
> Wenn ihr mich nicht nach Napel schickt.
> Da ich mein Herzogtum entrückt
> Aus des Betrügers Hand, dem ich
> Verziehen, so verdammet mich
> Nicht durch einen harten Spruch
> Zu dieses öden Eilands Fluch.
> Macht mich aus des Bannes Schoß

Durch eure will'gen Hände los.
Füllt milder Hauch aus euerm Mund
Mein Segel nicht, so geht zu Grund
Mein Plan; er ging auf eure Gunst.
Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst;
Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend',
Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade tut
Und macht jedweden Fehltritt gut.
Wo ihr begnadigt wünscht zu sein,
Laßt eure Nachsicht mich befrein.

Sein ganzes Leben hindurch hat sich Shakespeare mit den tiefsten Problemen des menschlichen Seins beschäftigt. Immer wieder versucht er, das Dunkel zu durchdringen, das sich um das Leben zusammenballt. Gibt es denn wirklich nichts jenseits des Grabes — nichts? Soll das edle Gewebe des menschlichen Gedankens, menschlicher Errungenschaften und menschlichen Strebens in Nichts zerflattern und vergehen wie ein Traum? Er will sich nicht mit unbegründeten Hoffnungen betrügen, will sich nicht einwiegen in den Glauben. Er resigniert mit einem Seufzer auf den Lippen. Es ist „das unentdeckte Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt". Aber Shakespeare glaubte immer an Reue und Vergeben; und jetzt, lebensmüde, alt und schwach, findet er Zuflucht im Gebet[1], im Gebet, das:

. . . Gewalt der Gnade tut
Und macht jeweden Fehltritt gut.

Armer, gebrochener Shakespeare! „Verzweiflung ist mein Lebensend'!" Die ungeheure Trauer, der ganze Jammer dieses Ausspruchs greift in Tiefen, in denen selbst Tränen versiegen.

Welch ein Mensch! Trotz solcher Schwächen ein derartiges Meisterwerk zu schaffen! Welch ein Stück ist dieser „Sturm"!

[1] Hamlet ruft aus, nachdem er mit dem Geist seines Vaters gesprochen hat:
Ich werde beten gehn.

Endlich sieht sich Shakespeare, wie er wirklich war: ein Monarch ohne Land, aber der Meister einer „mächtigen Kunst". Ein großer Magier, in dessen Diensten die Phantasie steht, der nach Belieben Schiffbrüche beschwören, Feinde versklaven oder Liebende für einander entflammen kann und seine ganzen Kräfte voll weicher Güte verwendet. Ariel, die höchste, geistigste und zauberhafteste Schöpfung, die je einem Dichter gelang, und Caliban, der erdgeborene, halb Tier, halb Mensch —: dies sind die beiden Pole des Shakespearischen Genies.

XIV

Shakespeares Leben. Erster Teil

Unsere lange Arbeit neigt sich ihrem Ende zu. Wir haben Shakespeare gesehen, wie er sich zu den verschiedensten Zeiträumen seines Lebens malte, sich in vielleicht zwanzig Dramen in Lebensgröße als der weiche, sinnliche Dichter und Denker schilderte. Wir beobachteten ihn in der wilden Leidenschaft der Sonette, in der kranken Eifersucht des Othello, sahen ihn als Hamlet über Rache und Selbstmord brüten, im „Lear" und „Timon" am Rande des Wahnsinns toben, und in diesen Ausbrüchen, in denen die Seele sich nicht mehr zu verstellen vermag, entdeckten wir seine wahre Natur, im Gegensatz zu den idealisierten Darstellungen, die seine Eitelkeit formte und färbte. Wir haben seine eigene Wertung durch das Wissen um seine Fehler berichtigt, auf die Shakespeare selbst im Sonett 88: „Was an verborgenen Fehlern mich betroffen", anspielt. Es bleibt mir nur übrig, eine kurze Skizze seines Lebens zu geben und zu zeigen, daß meine Lesart seines Charakters durch die Tatsachen gestützt wird. Ich will sozusagen den Menschen in die richtige Fassung setzen.

Andrerseits wird uns die Kenntnis des Shakespearischen Charakters helfen, seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren.

Was man positiv über sein Leben weiß, könnte auf ein paar Seiten ausgeführt werden. Aber es gibt viel Überliefertes über ihn, viele Erzählungen, zahllose Brocken von Tatsachen und Erdichtetem, die ihn betreffen und mehr oder weniger interessant und authentisch sind. Jetzt, wo wir den Mann kennen, werden wir diese Berichte mit einer gewissen Sicherheit annehmen oder ablehnen und so zu einem glaubwürdigen Bilde seiner Lebensfahrt und der Veränderungen, die die Zeit in ihm bewirkte, gelangen können. In allem, was ich über ihn sagen werde, will ich mich ganz eng an die Tatsachen halten, die in seinen Werken gegeben sind. Soweit die Überlieferung mit dem, was Shakespeare uns über sich selbst sagte oder was uns Ben Jonson über ihn mitteilte, übereinstimmt, werde ich die Quellen mit Zuversicht benutzen.

Shakespeare war in Warwickshire ein durchaus üblicher Name; andere Shakespeares kamen dort neben der Familie des Dichters im 16. Jahrhundert vor, und es gab mindestens noch einen William Shakespeare in der Nähe von Stratford. Der Vater des Dichters, John Shakespeare, entstammte einer Landwirtsfamilie und scheint ein abenteuerlicher Geist gewesen zu sein. Er verließ seinen Geburtsort Snitterfield in jungen Jahren und ließ sich in der Nachbarstadt Stratford nieder, wo er ein Geschäft gründete. Aubrey sagt, er sei Schlächter gewesen. Er handelte sicher mit Fleisch, Häuten und Leder, ebenso wie mit Korn, Wolle und Malz — ein regsamer, anpassungsfähiger Mensch, der sich auf alles warf — ein Hans Dampf in allen Handelszweigen. Er scheint zuerst Erfolg gehabt zu haben, denn im Jahre 1556, fünf Jahre nachdem er nach Stratford gekommen war, kaufte er zwei Grundbesitze, einen mit einem Garten in Henley Street und den zweiten mit einem Obstgarten in Greenhill Street. Im Jahre 1557 wurde er zum Magistrat oder Stadtrat erwählt, und kurz darauf machte er das beste Geschäft seines Lebens, indem er Mary Arden heiratete, deren Vater ein wohlhabender Landwirt war. Mary erbte ein Allodialgut in Asbies, ein Haus mit

fünfzig Morgen Land in Wilmcote und einen Anteil am Grundbesitz in Snitterfield, das Ganze vielleicht im Werte von 80—90 Pfund oder 600 Pfund unserer Zeit. Durch diese Ehe wurde John Shakespeare zu einem wohlhabenden Bürger. Er übernahm verschiedene Ämter im Bezirk, im Jahre 1568 wurde er zum Schultheiß gewählt, was damals die höchste Stellung in der Gilde war. Während seines Amtsjahres, wird uns gesagt, hielten sich zwei Schauspielertruppen in Stratford auf.

Mary Arden scheint das Lieblingskind ihres Vaters gewesen zu sein, und obwohl sie nicht einmal ihren eigenen Namen schreiben konnte, muß sie seltene Eigenschaften besessen haben; denn der Dichter, wie wir aus „Coriolan" erfahren, brachte ihr eine außerordentliche Achtung und Liebe entgegen und betrauerte sie nach ihrem Tode als „die edelste Mutter der Welt".

William Shakespeare, der erste Sohn und das dritte Kind dieses Paares, wurde am 22. oder 23. April des Jahres 1564 geboren. Die Kirchenregister zeigen, daß er am 26. April getauft wurde. Ebensowenig wie den genauen Tag seiner Geburt kennt man auch den Ort, an dem er zur Welt kam. Sein Vater besaß zwei Häuser in Henley Street, und es ist ungewiß, in welchem von beiden er geboren wurde.

John Shakespeare brauchte glücklicherweise nichts für die Erziehung seiner Söhne zu zahlen. Sie hatten eine Freistelle an der Lateinschule in Stratford. Der Dichter ging in die Schule, als er sieben oder acht Jahre alt war, und bekam die gewöhnliche Erziehung mit einigen Vorkenntnissen des Lateinischen. Er verbrachte wahrscheinlich die meiste Zeit damit, sich Geschichten aus den Wandfresken zusammenzureimen. Es kann kein Zweifel sein, daß er leicht lernte, was man ihm beibrachte, und noch weniger zweifelhaft ist es, daß man ihn nicht viel lehrte. Er beherrschte Lylys lateinische Grammatik, nahm einige Lesebücher wie die „Sententiae Pueriles" durch und wohl kaum etwas andres, denn die lateinischen Phrasen, die er den Schulmeistern in den Mund legt, dem Holofernes in „Verlorener

Liebesmüh'" und dem Hugh Evans in den „Lustigen Weibern von Windsor", sind Wort für Wort entweder der Grammatik Lylys oder den „Sententiae Pueriles" entnommen. Im „Titus Andronicus" sagt einer der Söhne Tamoras beim Lesen eines lateinischen Zweizeilers, daß der Vers im Horaz stehe, er habe ihn jedoch „*in der Grammatik*" gelesen, was wahrscheinlich beim Autor der Fall war. Ben Jonsons Hohn war wohlbegründet. Shakespeare kannte „wenig Latein und noch weniger Griechisch". Sein Französisch, wie wir es in „Heinrich V." sehen, war alles andere als gut, und sein Italienisch war wohl noch schwächer.

Es war ein Glück für Shakespeare, daß die zunehmende Armut seines Vaters ihn zwang, die Schule früh zu verlassen und mit dem Leben in Berührung zu kommen. Aubrey erzählt: „... als Knabe übte er den Beruf seines Vaters (des Schlächters) aus; wenn er ein Kalb tötete, tat er es mit Schwung und großen Gebärden und hielt eine Rede dabei." Ich kann es mir gut vorstellen, wie der junge Will das Messer schwang und romantische Reden hielt, aber ich bin fast sicher, daß er nie ein Kalb schlachtete. Das Schlachten eines Kalbs ist nicht der leichteste Teil des Schlächterberufs und kaum eine Aufgabe, die Shakespeare sich zu irgendeiner Zeit ausgewählt hätte. Die Überlieferung beweist hier nur, daß den Mitbürgern der flinke, redegewandte Bub aufgefallen ist.

Über Shakespeares Leben nach dem Verlassen der Schule, von seinem dreizehnten bis achtzehnten Lebensjahr, wissen wir fast nichts. Er half wahrscheinlich seinem Vater von Zeit zu Zeit aus, da das Geschäft immer mehr verfiel; denn im Jahre 1586 setzte ein Gläubiger das Gericht davon in Kenntnis, daß John Shakespeare keine Waren besaß, die man pfänden könnte, und am 6. September des gleichen Jahres wurde er seiner Stadtratwürde enthoben. In dieser Zeit stetig zunehmender Verarmung mußte der junge Will Shakespeare, wie nicht anders zu erwarten, verwildern.

Die Überlieferung, die wir Rowe verdanken, besagt, daß er „in niedrige Gesellschaft geriet, sich mit Wilddieben einließ und mehr als einmal den Park von Sir Thomas Lucy in Charlecot in der Nähe von Stratford plünderte. Um dieses Vergehens willen wurde er von dem betreffenden Herrn zu streng bestraft, wie es ihm schien, und um sich an ihm zu rächen, dichtete er eine Ballade auf ihn."

Eine andere Geschichte erzählt, daß Sir Thomas Lucy einen Anwalt aus Warwick kommen ließ, um die Knaben gerichtlich zu verfolgen, und daß Shakespeare seine satirische Ballade an das Parktor von Charlecot heftete. Die Ballade soll verloren gegangen sein, aber einige Verse haben sich erhalten, die den Umständen angepaßt sind und so gut Shakespeares Charakter entsprechen, daß ich sie mit Freude als echt gelten lasse. Ich führe hier die erste und letzte Strophe als höchst charakteristisch an:

Er ist ein Friedensrichter, Mitglied vom Parlament,
Im Hause man ihn Vogelscheuch', in London Esel nennt.
Wenn Luder gleich Lucy, wie's viele verdrehn,
Ist Lucy ein Luder, was auch mag geschehn.
Dünket sich gar hoch gestellt,
Ein Esel doch in seiner Welt,
Sei um seiner Eselsohrn Eseln auch gesellt.
Wenn Lucy gleich Luder, wie's viele verdrehn,
Singt: Ludriger Lucy, was auch mag geschehn.

* * *

Kann Jugendfrohsinn er nicht vergeben,
Singt: Luder Lucy, solange wir leben.
Mag Lucy, das Luder, als Schmach es verstehn,
Singt: Ludriger Lucy, was auch mag geschehn.
Dünket sich gar hoch gestellt,
Ein Esel doch in seiner Welt,
Sei um seiner Eselsohrn Eseln auch gesellt.
Wenn Lucy gleich Luder, wie's viele verdrehn,
Singt: Ludriger Lucy, was auch mag geschehn[1].

[1] Übersetzt von Marie Louise Hiller.

Song

A parliament member, a Justice of peace,
At home a poor scarecrow, in London an asse,
If Lowsie is lucy, as some volke miscalle it,
Then Lucy is lowsie, whatever befalle it.
He thinks himself greate,
Yet an asse in his state,
We allowe by his ears but with asses to mate.
If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it
Sing lowsie Lucy whatever befalle it.

* * *

If a juvenile frolick he cannot forgive,
Will sing lowsie Lucy, as long as we live,
And Lucy, the lowsie, a libel may calle it,
Sing lowsie Lucy, whatever befalle it.
He thinks himself greate,
Yet an asse in his state,
We allowe by his ears but with asses to mate.
If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it,
Sing lowsie Lucy, whatever befalle it.

Die letzte Strophe, mit ihrer seltsamen Unparteilichkeit und dem skurrilen Refrain, scheint mir ihre eigene Signatur zu tragen. Ohne Zweifel sind aus diesen Strophen die Gefühle des jungen Shakespeare zu erkennen. Er las wahrscheinlich die Balladen und Erzählungen von „Merrie Sherwood", die ihn zuerst zum Wildern verführten, und wir haben bereits aus seinem Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. gesehen, daß er von seinen schlechten Kameraden auf Irrwege verleitet worden ist.

In seiner müßigen, feurigen Jugend tat Shakespeare Schlimmeres, als über die Stränge schlagen und wildern. Er war ohne Zucht und zu allem Unfug bereit. Mit achtzehn Jahren warb er und gewann Anne Hathaway, die Tochter eines Landwirts aus dem Nachbardorf Shottery. Anne war ungefähr acht Jahre älter als er. Ihr Vater war vor kurzer Zeit gestorben und hatte seiner ältesten Tochter 6 Pfund 13 Sh. 4 Pence, das heißt ungefähr 50 Pfund in unserem Gelde, zurückgelassen. Das Haus

in Shottery, das jetzt als Anne Hathaways Landhaus gezeigt wird, bildete einst einen Teil von Richard Hathaways Besitz, und dort in den umliegenden Wiesen trafen sich die Verliebten. Shakespeares Liebeswerben, das wohl als bloßer Zeitvertreib gedacht war, führte ganz unvermutet zu einer Ehe.

Seine Heirat war vielleicht der erste ernste Fehler, den Shakespeare beging, und beeinflußte ohne Zweifel sein ganzes Leben. Es ist daher notwendig, sie — ohne Rücksicht auf unser eigenes Urteil — möglichst richtig zu verstehen. Das Leben eines Mannes ist wie ein großer Strom: er kann im Anfang, in der Nähe der Quelle, klar und rein sein, aber sobald er anschwillt und an Kraft gewinnt, wird er unvermeidlich von dem mitgerissenen Schlamm getrübt und beschmutzt werden.

Die gutmütigen Ehrenretter wollen uns glauben machen, daß Shakespeares Ehe glücklich war. Sie wissen, daß Shakespeare nicht in Stratford geheiratet und, obwohl er minderjährig war, die Einwilligung seiner Eltern nicht vorgelegen hatte; aber sie sprechen beharrlich von seiner Liebe zu seiner Frau und ihrer Zuneigung. Halliwell-Phillipps, der Leithammel der Herde, ging so weit, uns zu erzählen, daß an dem Tage, an dem Shakespeare starb, „seine Frau, die das Kissen unter seinem Kopfe zum letzten Male glatt gestrichen hatte, sich dessen bewußt wurde, daß ihre rechte Hand von ihr genommen war". Wir wollen sehen, ob es irgendeine Begründung für diesen sentimentalen Kitsch gibt. Hier einige der feststehenden Tatsachen.

Im Register des Bischofs von Worcester wurde am 27. November 1582 eine Genehmigung zur Eheschließung des William Shakespeare mit Anne Whately aus Temple Grafton erteilt. Am nächsten Tage finden wir in dem Register desselben Bischofs eine Erklärung, in der Fulk Sandells und John Richardson, Landwirte aus Shottery, sich unter Sicherstellung von 40 Pfund vor dem bischöflichen Gerichte verpflichteten, den Bischof von jeder Verantwortung zu befreien, falls später ein gesetzliches Hindernis — „infolge irgendeines früher geschlossenen Kontraktes

oder der Blutsverwandtschaft" — auftauchen sollte, um die Gültigkeit der beabsichtigten Ehe des William Shakespeare mit Anne Hathaway zu gefährden.

Dryasdust bestreitet selbstverständlich jede Beziehung zwischen diesen beiden Vorfällen. Er behauptet und scheint selbst daran zu glauben, daß William Shakespeare, der am 27. November 1582 die Genehmigung zur Heirat mit Anne Whately aus Temple Grafton bekam, nicht derselbe William Shakespeare war, der am nächsten Tage von zwei Freunden des Vaters seiner künftigen Frau gezwungen wurde, Anne Hathaway zu heiraten. Aber ein solches Zusammentreffen von zwei William Shakespeare, die zur selben Zeit bei demselben Gericht um eine besondere Heiratsgenehmigung einkamen, ist zu außergewöhnlich, um in Betracht gezogen zu werden. Und außerdem: warum sollten Sandells und Richardson eine Sicherheit von 40 Pfund angeboten haben, um den Bischof von jeder Verpflichtung, die sich aus einem früher geschlossenen Kontrakte ergeben konnte, zu befreien, wenn es keinen vorhergehenden Kontrakt gegeben hat? Die beiden William Shakespeare sind ohne Zweifel eine und dieselbe Person. Sandells war Testamentsvollstrecker des Richard Hathaway und wurde in seinem letzten Willen als „mein zuverlässiger Freund und Nachbar" bezeichnet. Er zeigte sich als ein zuverlässiger Freund nach den üblichen Ehrbegriffen, und als er hörte, daß der lose Schlingel Will Shakespeare beabsichtigte, Anne Whately zu heiraten, ging er zu demselben Bischofsgericht, das die Erlaubnis ausgestellt hatte, bürgte mit seinem Nachbar Richardson dafür, daß keine Ansprüche aus früheren Abmachungen geltend gemacht würden, und brachte den Bischof, der wohl erst damals von der ganzen Geschichte erfuhr, dazu, eine Genehmigung zur Eheschließung mit Anne Hathaway „ohne vorheriges Aufgebot" und ohne Einwilligung des Vaters des Bräutigams, die im Falle seiner Minderjährigkeit erforderlich war, zu gewähren.

Fulk Sandells war offenbar eine Persönlichkeit, die sich durchzusetzen verstand. Der junge Will Shakespeare wurde gezwungen,

das arme Mädel Anne Whately aufzugeben und höchst widerwillig Anne Hathaway zu heiraten. Wie mancher andere, heiratete Shakespeare aus Leichtsinn und Müßiggang und war schnell mit der Reue bei der Hand. Sechs Monate später wurde ihm eine Tochter geboren, die in der Stratforder Pfarrkirche am 26. Mai 1583 auf den Namen Susanna getauft wurde. Es war daher schon ein gewichtiger Grund zur Heirat vorhanden, wie Sandells es ohne Zweifel dem Bischof klargemacht hat.

Die ganze Geschichte scheint mir in vollkommenem Einklang mit Shakespeares impulsiver, sinnlicher Natur zu stehen. Sie ist in der Tat höchst charakteristisch. Der heißblütige, ungeduldige, beschäftigungslose Will brachte Anne Hathaway ins Unglück, war gezwungen, sie zu heiraten, und bereute es bald. Wir wollen nun sehen, wie weit diese Folgerungen aus den vorliegenden Tatsachen durch seine Werke bestätigt werden.

Die wichtigsten Stellen scheinen den kritischen Untersuchungen entgangen zu sein. Ich habe bereits gesagt, daß die frühesten und die spätesten Werke Shakespeares am fruchtbarsten an Aufschlüssen über sein Privatleben sind. In den frühesten Werken war er gezwungen, aus eigener Erfahrung zu schöpfen, da ihm die Kenntnis des Lebens mangelte; und gegen sein Lebensende, nachdem er alles gesagt hatte, was er zu sagen hatte, griff er auf seine frühe Erfahrung zurück, um mit lebensnahen Einzelheiten die blasseren Altersschilderungen zu färben. Im „Wintermärchen" findet ein Schäfer das ausgesetzte Kind Perdita. Man erwartet, daß er verwundert aufschauen wird, wenn er durch Zufall über das Kind stolpert, aber statt dessen beginnt dieser Schäfer Shakespeares mit folgenden Worten seine Rede:

> Ich wollte, es gäbe gar kein Alter zwischen Zehn und Dreiundzwanzig, oder die jungen Leute verschliefen die ganze Zeit: denn dazwischen ist nichts, als den Dirnen Kinder schaffen, die Alten ärgern, stehlen, balgen. — Wer anders als solche Brauseköpfe von neunzehn und zweiundzwanzig würde wohl in dem Wetter jagen?

Nun hat diese Stelle weder mit dem Stück noch mit der Beschäftigung eines Schäfers etwas zu tun; sie ist auch keineswegs charakteristisch für einen Hirtenknaben. Ein armer Hirtenknabe wird in den Jahren zwischen Sechzehn und Dreiundzwanzig meistens zu harter Arbeit gezwungen. Er ist nicht müßig und unbeaufsichtigt wie der junge Shakespeare, der „die Alten ärgern, stehlen, balgen und den Dirnen Kinder schaffen" konnte. Hier haben wir meiner Ansicht nach Shakespeares eigene Beichte.

Es muß jedem aufgefallen sein, daß Shakespeare immer wieder in seinen Stücken erklärt, „ein Weib müsse einen Ältren" heiraten, und daß Beziehungen vor der Ehe nichts als „dürren Haß und Zwist" schaffen. In „Was ihr wollt" sagt er:

> . . . Wähle doch das Weib
> Sich einen Ältren stets! So fügt sie sich ihm an,
> So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.

Im „Sturm" heißt es:

> . . . Doch
> Zerreißt Du ihr den jungfräulichen Gürtel,
> Bevor der heil'gen Fei'rlichkeiten jede
> Nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
> So wird der Himmel keinen Segenstau
> Auf dieses Bündnis sprengen: dürrer Haß,
> Scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut
> Das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
> Daß ihr es beide haßt.

Diese Warnungen sind so weit hergeholt und so emphatisch, daß sie offensichtlich eine persönliche Stellungnahme voraussetzen. Wir besitzen außerdem diese merkwürdigen, zornigen Stellen aus der „Komödie der Irrungen", auf die ich schon hingewiesen habe und die klar zeigen, wie der Dichter seine Frau gehaßt hat.

Die uns bekannten Tatsachen bestärken diese Behauptung. Wir wollen sie etwas näher betrachten. Das erste Kind wurde

sechs Monate nach der Trauung geboren, Zwillinge folgten im Jahre 1585. Etwas später verließ Shakespeare Stratford und blieb acht bis neun Jahre fern. Und als er zurückkehrte, nahm er wahrscheinlich die Beziehungen zu seiner Frau nicht mehr auf. Jedenfalls kamen keine Kinder mehr zur Welt. Und doch nimmt man an, daß Shakespeare sehr kinderlieb war. Als sein Sohn Hamnet starb, zeigte sich sein Schmerz in seinen Werken, im „König Johann" und dem „Wintermärchen". Er war im späteren Leben seinen Töchtern gegenüber voll liebender Güte. Nur für die Frau hatte er keine Liebe, keine Vergebung.

Es gibt andere Tatsachen, die zu diesem Schluß zwingen. Während Shakespeare in London war, ließ er seine Frau in tiefster Armut zurück. Irgendwann in der Zeit von 1585 bis 1595 scheint sie sich 40 Schilling von Thomas Whittington entliehen zu haben, der früher der Schäfer ihres Vaters war. Das Geld war noch nicht zurückgezahlt, als Whittington 1601 starb, und er beauftragte seinen Testamentsvollstrecker, die Summe vom Dichter zurückzufordern und sie unter die Armen von Stratford zu verteilen. Nun war Shakespeare reich, als er 1595 nach Stratford zurückkehrte, und er hatte sich immer als großzügig erwiesen. Er hatte die hohen Schulden seines Vaters gezahlt. Wie kam es, daß er nicht diese lächerliche Schuld seiner Frau zurückerstattete? Diese bloße Tatsache beweist ohne Zweifel, daß Shakespeare eine Abneigung gegen seine Frau empfand und nichts mit ihr zu tun haben wollte.

Selbst gegen sein Lebensende, als er unter zunehmender Schwäche litt, in einer Zeit, in der die meisten Männer weicher, wenn nicht ganz nachgiebig werden, zeigt Shakespeare dieselbe Abneigung gegen seine arme Frau. Im Jahre 1613, bei einem kurzen Besuche in London, hatte er in Blackfriars ein Haus für hundertvierzig Pfund gekauft; beim Einkauf strich er die Erbberechtigung seiner Frau aus, was selbst Dryasdust als „ein überzeugender Beweis" erscheint, „daß er die Absicht hatte, sie

von der Nutznießung seines Besitzes nach seinem Tode auszuschließen."

Im ersten Entwurf seines Testaments erwähnt Shakespeare nicht einmal seine Frau. Die gutmütigen Ehrenretter versuchen es dadurch zu erklären, daß er ihr bereits alles gegeben hatte, worauf sie Anspruch besaß. Hätte er sie aber geliebt, dann hätte er ihrer mit Wärme gedacht, wenn auch nur, um sie in ihrer Witwenschaft zu trösten. Bevor das Testament unterschrieben wurde, fügte er als Legat für sie „das zweitbeste Bett" hinzu, und die guten Seelen gaben sich alle Mühe, zu erklären, daß damals das beste Bett den Gästen zur Verfügung gestellt wurde und daß Shakespeare seiner Frau das Bett vermachte, das sie beide benutzten. Wie unbeholfen muß der arme William Shakespeare geworden sein! Konnte der Meister der Sprache kein besseres Wort finden als das verächtliche? Hätte er „unser Bett" gesagt, so hätte das genügt; das „zweitbeste Bett" verträgt nur eine Deutung. Seine Töchter, die von der Mutter erzogen wurden und unter ihrer Eifersucht und ihrem Gezänk nicht gelitten haben, baten den Sterbenden, ihrer zu gedenken, und er schrieb das Vermächtnis des zweitbesten Bettes hinein — verbittert bis zu seinem Ende. Wenn seine eigenen Worte und diese Schlußfolgerungen, die wir unangezweifelten Tatsachen entnehmen, nicht genügen, dann wollen wir noch eine Einzelheit herausheben und sie auf ihre Bedeutung hin betrachten, eine Tatsache, die, sozusagen, aus dem Grabe spricht.

Als Shakespeare starb, ließ er einige Verse zurück, die auf seinem Grab angebracht werden sollten und folgendermaßen lauten:

Um Jesu willen, Freund, laß ab
Zu stör'n den Staub in diesem Grab.
Gesegnet, wer da wahrt den Stein,
Verflucht, wer rührt an mein Gebein.
(Good friend for Jesus sake forbeare
To Digg the dust enclosed heare.
Blessed be ye man yt spares thes stones
And Curst be ye yt moves my bones.)

Wie kommt nun Shakespeare zu dieser seltsamen Bitte? Keinem Menschen fiel sie bis jetzt auf. Ich habe den Eindruck, als hätte Shakespeare diese Verse geschrieben, um zu verhindern, daß seine Frau mit ihm begraben würde. Er wollte von ihr frei sein, im Tode wie im Leben. Jedenfalls ist es Tatsache, daß sie nicht mit ihm, sondern fern von ihm begraben wurde. Er hatte dafür gesorgt. Sein Grab wurde nie geöffnet, obwohl seine Frau den Wunsch aussprach, mit ihm begraben zu werden. Wer noch weiterer Beweise bedarf, der würde auch nicht überzeugt werden, wenn einer von den Toten auferstünde, um Zeugnis abzulegen.

Die Ehe war aus vielen Gründen unglücklich, wie es bei erzwungenen Heiraten meistens der Fall ist, selbst wenn es nicht die Ehe eines noch nicht Zwanzigjährigen mit einer um acht Jahre älteren Frau ist. Shakespeare gibt sich die Mühe, uns in der „Komödie der Irrungen" zu erzählen, wie kleinlich eifersüchtig, hämisch und zänkisch seine Frau war. Sie muß ihm hart zugesetzt und sein Leben mit ihrer Eifersucht vergiftet haben, sonst hätte ihr Shakespeare vergeben. Es gibt eine Entschuldigung für ihn, wenn es einer Entschuldigung bedarf. Zu jener Zeit muß ihm die Ehe als die verrückteste Sache der Welt vorgekommen sein, ihm, der von himmelstürmenden Einbildungen geschwellt war. Er war frühreif und klug über sein Alter hinaus, und doch wurde er gezwungen, sich zu binden, bevor er irgendwelche Existenzmittel besaß, bevor er sich überhaupt eine Stellung im Leben erobert hatte. Welch eine Lage für einen Dichter! Mittellos, mit einer eifersüchtigen Frau und drei Kindern belastet, bevor er noch einundzwanzig Jahre alt war! Und dieser Dichter war stolz und eitel und in alles Schöne und Vornehme verliebt!

Aber warum war Shakespeare von einem solchen lebenslänglichen Haß gegen die eifersüchtige, zänkische Anne Hathaway erfüllt? Shakespeare hatte ihr unrecht getan; je wacher sein Moralempfinden wurde, desto schärfer mußte er die Frau verurteilen, die die Schuld mit ihm trug, denn sonst konnte er keine Entschuldigung für sich selbst finden.

Seine überströmende Sinnlichkeit und seine überstürzte Art hatten Shakespeare in die Schlinge gebracht, und nun gab es für ihn nichts anderes, als den Strick durchzuschneiden. Er mußte entweder seiner innersten Natur oder den konventionellen Pflichtbegriffen treu sein. Er war sich selbst treu und floh nach London; und um wie vieles wurde die Welt durch diesen Entschluß reicher! Die einzige Entschuldigung, die er je vorbrachte, finden wir in der Sonettzeile:

Lieb ist zu jung und kennt gewissen nicht.

Ich für mein Teil sehe nicht ein, daß irgendeine Entschuldigung nötig wäre. Wenn Shakespeare Anne Whately geheiratet hätte, wäre er vielleicht nie nach London gegangen und hätte nie ein Stück geschrieben. Shakespeares Haß gegen seine Frau und sein Bedauern, sie geheiratet zu haben, waren gleich albern. Unser Hirn ist sehr selten der klügste Teil unseres Ichs. Es war gut, daß er eine Liebelei mit Anne Hathaway anfing, es war gut, daß er gezwungen wurde, sie zu heiraten, es war gut, daß er sie verließ. Es tut mir leid, daß er sie schlecht behandelte und sie ohne Geld zurückließ. Das war eine überflüssige Grausamkeit. Aber gerade die gütigsten Männer versagen manchmal unerwarteterweise. Shakespeares Haß gegen die Frau war maßlos, war ein Teil seiner Selbstachtung, war jahrelang, wenn nicht lebenslänglich auf snobistische Unwesentlichkeiten gegründet.

Es gibt eine Überlieferung, die uns Rowe übermittelte, daß Shakespeare, bevor er nach London ging, Schullehrer auf dem Lande war; es kann sein; aber er hat sicherlich nicht lange gelehrt, und das, was er lehren konnte, waren wenig Schüler in England, damals wie jetzt, zu begreifen fähig. Eine andere Überlieferung behauptet, daß er bei einem Anwalt beschäftigt war, wahrscheinlich, weil so oft juristische Phrasen in seinen Stücken vorkommen. Aber diese Erklärer vergessen, daß sie nicht von Männern ihrer Art und unserer Zeit reden. Die Politik ist das

Hauptgesprächsthema unserer Zeit. Aber zu Elisabeths Zeit war es gefährlich, seine Klugheit durch Kritik an der Regierung zu beweisen. Die Rechtsfragen bildeten damals das Hauptthema der Gespräche. Jeder gebildete Mensch der damaligen Zeit war mit dem Recht und seiner Phraseologie vertraut, wie den Männern von heute der Jargon der Politik geläufig ist.

Wann floh Shakespeare nach London? Einige sagen mit einundzwanzig Jahren, als seine Frau ihm Zwillinge gebar, im Jahre 1585. Die andern behaupten, als die Verfolgung des Sir Thomas Lucy unerträglich wurde. Die beiden Gründe gingen zweifellos Hand in Hand, und doch ist eine in den „Beiden Veronesern" angegebene Ursache die wirkliche Causa causans. Shakespeare war von Natur aus ehrgeizig, er brannte darauf, sich mit den Besten zu messen und seine Kräfte zu erproben. London war die Arena, wo alle großen Preise gewonnen wurden, es zog ihn an den Hof, und er kam sich wie ein an die Leine gelegter Jagdhund vor. Aber wann ging er hin? Ich glaube, daß uns die Worte des Schäfers im „Wintermärchen" als ein Hinweis dienen können. Die meisten Männer hätten wohl gesagt, daß das gefährliche Alter eines Jünglings zwischen Vierzehn und Zwanzig liege. Aber Shakespeare hatte vielleicht einen persönlichen Grund zu der merkwürdigen Wendung „Zehn bis Dreiundzwanzig". Er war ohne Zweifel verblüffend frühreif, hatte wahrscheinlich schon mit Zehn alles gelernt, was er in der Lateinschule lernen konnte, und seine Gedanken beschäftigten sich mit lauter Unfug. Dreiundzwanzig ist auch ein bedeutsames Datum in seinem Leben. Im Jahre 1587, als er Dreiundzwanzig war, kamen zwei Schauspielertruppen unter dem Namen und dem Protektorat der Königin und des Lord Leicester von einer Provinztournee nach London zurück, während der sie Stratford besucht hatten. In der Truppe des Lord Leicester waren Burbage und Heminge, mit denen Shakespeare später in enger Verbindung stand. Es ist möglich, daß er mit dieser Truppe nach London zurückkehrte und dort, wie er es uns in der

„Komödie der Irrungen" erzählt, „steif und müde" nach der Reise ankam und sofort wegging, um sich die Stadt anzusehen.

Eine Überlieferung erzählt, daß er, als er im Jahre 1587 zuerst nach London kam, Pferde vor den Theatertüren hielt. Diese Geschichte wurde zuerst vom Autor der „Lives of the Poets" im Jahre 1753 angeführt. Er behauptete, D'Avenant habe sie Betterton erzählt. Aber Rowe, dem Betterton sie erzählt haben müßte, erwähnt sie nicht. Rowe hatte vielleicht recht, sie zu vergessen oder auszulassen, obwohl die Erzählung an sich nicht unwahrscheinlich ist. Eine solche Arbeit muß für Shakespeare furchtbar gewesen sein, aber Not bricht Eisen. Und Greene, der von ihm später als „Shake-scene" spricht, erwähnt in derselben Verbindung die „Pferdeknechte". Dr. Johnsons ausführliche Version dieser Geschichte, die er dahin erweitert, daß Shakespeare eine direkte Organisation von Stalljungen geschaffen habe, um Pferde vor den Theatern zu halten, ist kaum glaubhaft. Der große Doktor war alles eher als ein Dichter oder ein guter Kenner des dichterischen Temperaments.

Die Shakespeares dieser Welt sind nicht geneigt, sich mit manueller Arbeit zu beschäftigen, und dieser eine hatte bereits gezeigt, daß er müßige Träumereien und eine schmarotzerhafte Abhängigkeit einer unwürdigen Arbeit vorzog. Wenn man die zweite Szene der „Komödie der Irrungen" liest, wird man sofort sehen, daß Shakespeare schon in seiner Frühzeit eine ungewöhnlich hohe Meinung von sich hatte. Er spielt den Herrn von Anfang an und verachtet das Gewerbe. Er schnauzt seinen Diener an und verwahrt sich gegen jede Vertraulichkeit. In den „Beiden Veronesern" erzählt er uns, daß er das Landleben aufgab und nach London kam, um sich dort Ehren zu erwerben, ohne Zweifel in der Absicht, sich durch seine Schriften einen Namen zu machen. Er hatte wahrscheinlich „Venus und Adonis" in der Tasche, als er in London ankam. Dies genügt, um einen Dichter mit der Selbstachtung zu erfüllen, die ein gerundeter Beutel dem Durchschnittsbürger verleiht.

Ich bin geneigt, Rowes Behauptung für richtig zu halten, daß Shakespeare in der Schauspielergesellschaft zunächst in sehr untergeordneter Stellung beschäftigt wurde. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts pflegte der Pfarrdiener von Stratford den Besuchern zu erzählen, daß Shakespeare seine Theaterlaufbahn als Diener begonnen habe. Aber wie er auch begonnen haben mag, so ist es doch sicher, daß er nicht lange in dieser untergeordneten Stellung verblieb.

Welch ein Mensch war William Shakespeare, als er zuerst um das Jahr 1587 dem Leben in London gegenüberstand? Aubrey sagt uns, daß er ein „hübscher, gut gebauter Mann" war, „höchst angenehm in Gesellschaft, von schlagfertigem und liebenswürdigem Witz". Seine Büste in der Stratforder Kirche war farbig und zeigte ihn mit hellen, haselnußbraunen Augen, kastanienbraunem Haar und braunem Bart. Rowe sagt von ihm, daß er, „abgesehen von dem Vorzug der Witzigkeit, von Natur aus gutmütig war, übertrieben liebenswürdig in seinen Umgangsformen und ein äußerst angenehmer Gesellschafter".

Ich stelle ihn mir ungefähr wie Swinburne vor — kaum mittelgroß, mit einer Neigung zum Embonpoint, mit gut geschnittenen Zügen, einer ehrfürchtig gewölbten Stirn und einem spitzen, beweglichen Kinn, das Gesicht von haselnußbraunen, lebendigen Augen erhellt, mit einem sinnlich vollen, weichen, beweglichen Mund, der sich willig zu Küssen oder zu ironischem Lächeln kräuselt. Ein außergewöhnlich sensitives, ausdrucksfähiges Gesicht, das jede leiseste Schwankung des Gefühls widerspiegelt . . .

Ich glaube ihn sprechen zu hören, mit außerordentlicher Gewandtheit, mit hoher Tenorstimme, das rötliche Haar von der hohen Stirn zurückgeworfen, die Augen flammend oder voll tanzender Lichter, jeden Gesichtszug von dem schnell beweglichen Geiste, „the beating mind", erfüllt.

Und dann sein Gespräch — das Grundgewebe, sozusagen, sehr nachlässig, aber von Gedankenjuwelen erhellt, mit Witz

facettiert, durchpulst von Gefühl. Wir wissen doch, wie es klang: — „Hundertundfünfzig abgelumpte, verlorene Söhne . . . Kein Auge hat solche Vogelscheuchen gesehen . . . abgedankte, nichtsnutzige Bediente, jüngere Söhne von jüngeren Brüdern, rebellische Küfer und bankrotte Schenkwirte, das Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens . . .“ Und nach dieser Nachdenklichkeit wieder der Humor: „Futter für Pulver! Futter für Pulver . . .“

Wir wollen einige seiner andern Eigenschaften betrachten.

Im Jahre 1592 veröffentlichte er „Venus und Adonis“, das er ohne Zweifel im Jahre 1587 oder noch früher geschrieben hatte, weil er es in der an den Grafen von Southampton gerichteten Widmung als „den ersten Erben seiner freien Erfindungskraft“ bezeichnet. Dieses Werk ist für mich außerordentlich bezeichnend. Es behandelt das Werben der Venus, einer älteren Frau, um den jungen Adonis. Nun haben weder Göttinnen ein Alter, noch pflegen Frauen in der Regel in dieser sinnlichen Weise zu werben. Diese Besonderheiten weisen auf eine persönliche Erfahrung hin. „Auch ich“, will uns Shakespeare damit wohl sagen, „wurde gegen meinen Willen von einer älteren Frau umworben.“ Er wollte anscheinend der Welt seine Version einer verfrühten Ehe aufzwingen. Der junge Shakespeare schämte sich wahrscheinlich in London, daß er mit einer Frau verheiratet war, mit der er nicht viel Ehre einlegen konnte. Dieselben guten Ehrenretter, die behaupten, er sei schon zu Anfang seiner Karriere zu Geld gekommen, geben uns keine Erklärung für die Tatsache, daß er nie seine Frau und seine Kinder nach London brachte. An welcher Stelle wir auch Shakespeares Gefühlsleben berühren, häufen sich Beweise dafür, daß er seine Frau haßte und froh war, fern von ihr zu leben.

In diesem Lichte besehen, ist „Venus und Adonis“ kein sehr edles Erzeugnis seines Geistes. Aber es handelt sich hier um die Natur eines jungen Dichters. Und die Mehrzahl der jungen Dichter würde wohl — wenn es nur ginge — gern ihre Anne

Hathaway vergessen oder die Schuld an der unpassenden Verbindung dem andern Teil zuschieben, um sich selbst rein zu waschen.

Eine gewisse Schwäche ist jedoch in der ganzen Geschichte seiner Ehe ersichtlich, eine Schwäche des Charakters sowohl wie eine Schwäche der Moral, die man nicht übersehen kann. Und Shakespeare hatte auch andere Schwächen, hauptsächlich eine körperliche Widerstandslosigkeit, der eine gewisse Zartheit des Geistes entsprochen haben muß.

Ich habe in dem ersten Teil des Buches darauf hingewiesen, daß die Schlaflosigkeit, selbst in seiner Jugend, ein Kennzeichen Shakespeares war. Er stattet mit ihr den alten Heinrich IV. aus und sogar Heinrich V., einen Jüngling zu jener Zeit, der wahrscheinlich nie wußte, was eine schlaflose Nacht ist. Shakespeares *alter ego* Valentin in den „Beiden Veronesern" leidet an Schlaflosigkeit, ebenso wie Hamlet und Macbeth und eine ganze Anzahl seiner Helden, hauptsächlich diejenigen, mit denen er sich identifizierte — ein Zug, der meiner Ansicht nach beweist, daß der Geist Shakespeares von Anfang an zu stark für seinen Körper war. Er war zu emotionell, wie wir heute sagen würden, und lebte auf Kosten seiner Nerven. Ich stelle ihn mir immer als ein Schiff mit einem zu starken Motor vor. Wenn die Dampfkraft mit voller Geschwindigkeit arbeitet, zittert das Schiff in allen Fugen.

Er hatte noch eine andre Schwäche. Er konnte nicht trinken, er vertrug Alkohol nicht „wie ein Mann", um einen bei uns beliebten Satz anzuwenden. Hamlet hielt das Trinken für „einen Brauch, wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung"; Cassius, Shakespeares Inkarnation im „Othello", gesteht, daß er „einen sehr schwachen, unglücklichen Kopf zum Trinken" habe. Eine Überlieferung sagt uns, daß Shakespeare selbst an einem „Fieber vom Trinken" gestorben sei — was meine Ansicht, daß Shakespeare eher zart als robust war, bestätigt. Er war auch überempfindlich. In einem Drama nach dem andern höhnt er die „schweißigen" Mützen und den „stinkenden Atem des Volkes".

Dieser übermäßige Ekel scheint mir für eine zarte Konstitution zu sprechen.

Aber es gibt einen anderen Hinweis auf körperliche Schwäche, der an sich schon diejenigen überzeugen müßte, die an genaues Lesen gewöhnt sind, der jedoch dem flüchtigen Leser nicht viel bedeutet. Im Sonett 129 spricht Shakespeare über die Lust und ihre Wirkung, und diese Beichte scheint mir rein persönlich zu sein. Hier sind die vier Zeilen:

> Genossen wo gleich drauf verachtung trifft,
> Sinnlos erjagt und gleich nach dem empfang
> Sinnlos gehaßt wie ein verschlucktes gift,
> Eigens gelegt daß toll wird wer es schlang.

Nun pflegt dies nicht die Erfahrung des normalen Mannes zu sein; „sinnlos erjagt" könnte der normale Mann wohl sagen, aber er würde nicht hinzufügen: „und gleich nach dem Empfang sinnlos gehaßt". Der Genuß löst beim Durchschnittsmenschen nicht Haß, sondern Zärtlichkeit aus. Es ist der durch den Genuß physisch erschöpfte Schwächling, der den Haß empfindet. Dieses Sonett wurde von Shakespeare in der Blütezeit seines Lebens, mit vierunddreißig oder fünfunddreißig Jahren, geschrieben!

Shakespeare war als Jüngling wahrscheinlich gesund, jedoch unerhört sensitiv und überfeinert, er war von zu komplizierter Konstitution, um stark sein zu können. Man bemerkt, daß ihm der Kampf keine Freude macht. Seine Helden sind selbstverständlich alle äußerst tapfer, aber er hat kein Interesse am Kampfspiel selbst. Wir haben bereits gesehen, daß er keine neue Prägung für irgendeine der männlichen Tugenden fand. Er war ein Neuropath und Erotiker und kein Kämpfer, selbst nicht in seiner Jugend, sonst hätte Fulk Sandells vielleicht seine Einmischung zu bereuen gehabt.

Man muß sich seine vorherrschenden Wesenszüge gegenwärtig halten: daß er von zarter Konstitution und gesteigerter Empfindlichkeit war, nachgiebig und unentschlossen, von einer übermäßigen Liebenswürdigkeit und maßlos im Liebesgenuß.

Wie konnte sich ein solcher Mann in der Londoner Welt im Jahre 1587 zurechtfinden? Es war ein wildes und trotziges Zeitalter. Der rege englische Geist begann bei der Erschließung einer neuen Welt eine Rolle zu spielen. Die alten begrenzten Horizonte waren verschwunden. Die Menschen begannen selbständig zu denken und kühn zu handeln. Zehn Jahre vorher hatte Drake die Welt umsegelt — der Abenteurer wurde zum charakteristischen Produkt der Zeit. Es kam in Gesellschaft oft vor, daß ein Wort zum Handgemenge führte, und der Kampf fand häufig ein fatales Ende durch Messer oder Schwert. In diesen rauhen Tagen galten Schauspieler beinahe als Freiwild. Ben Jonson hat zwei oder drei Menschen getötet, Marlowe starb bei einer Schlägerei in der Schenke. Der Mut wurde in England immer ebenso hoch bewertet wie adlige Abstammung oder Universitätsbildung. Shakespeare besaß keinen dieser Freibriefe für die öffentliche Gunst. Er konnte sich nicht mit Ellbogen seinen Weg bahnen. Das wilde Abenteurerleben seiner Zeit lag ihm selbst in seiner Jugend nicht. Von Anfang an sagten ihm das „zurückgezogene Leben" und seine Bücher mehr zu. Er widmete sich der „Pflege des Geistes" (the bettering of my mind) und konnte zu allen Zeiten nur von kultivierten, verständnisvollen Menschen gewertet werden.

In seiner ersten Zeit beim Theater lernte er zweifellos Menschen kennen, wie sie ihm gerade in den Weg kamen, verbrachte in Ermanglung eines Besseren einen großen Teil seiner Zeit mit zweitklassigen Schauspielern und Schriftstellern in schmutzigen Schenken und studierte seinen Bardolph und Pistol und hauptsächlich seinen Falstaff an der Quelle. Vielleicht war Marlowe einer seiner Ciceroni in dieser rauhen Gesellschaft. Shakespeare muß Marlowe im Anfang seiner Laufbahn getroffen haben, denn er arbeitete mit ihm am „Dritten Teil von Heinrich VI.", und sein „Richard III." ist eine bewußte Nachahmung Marlowes. Marlowe war ausschweifend und wild genug, um ihm die wildeste Seite des Londoner Lebens in den

achtziger Jahren zu zeigen. Es war das allerbeste, was dem zarten Shakespeare passieren konnte, daß er arm und unbekannt nach London kam und gegen seinen Willen, aus bloßer Not, in dem rauhen Leben der Raufbolde untertauchen mußte; denn hätte er nach seinem Belieben wählen können, wäre er sicherlich ein buchgelehrter Dichter geworden — ein zweiter Coleridge. Das Schicksal nimmt sich seiner Lieblinge an.

Es fiel zu seinem Vorteil aus, daß er gezwungen wurde, sich als Schauspieler die Sporen zu verdienen. Er war wohl zu intelligent, um es als Mime weit zu bringen. Die Schauspielerkunst sah er mit Verachtung und Ekel als etwas Halbes an, wie er es uns in den Sonetten sagt; und wenn er sich im „Hamlet" herbeiläßt, den Schauspielern einen Rat zu geben, so warnt er sie davor, die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten und die Leidenschaft in Fetzen zu zerreißen. Er hatte eine bessere Ruhmesleiter in der Hand als die Mimenkunst. Sobald er in London Fuß gefaßt hatte, machte er sich ans Werk, Stücke für die Bühne zu bearbeiten und Stücke zu schreiben, las seine eigenen Dichtungen jedem vor, der nur zuhören wollte, — und ich zweifle nicht, daß die Gönner der Bühne, die auch Männer von Rang waren, von Anfang an Shakespeare bereitwillig zuhörten. Er gehörte zu denjenigen, die keine Empfehlung brauchen.

Im Jahre 1592, vier oder fünf Jahre nach seiner Ankunft in London, war er bereits als Dramatiker oder mindestens als Bearbeiter von Stücken in die erste Reihe gerückt, denn Robert Greene, ein Gelehrter und Dramendichter, griff ihn in seinem Pamphlet „Für einen Groschen Witz, erkauft mit einer Million Reue" auf folgende Weise an:

> Es gibt eine anmaßende Krähe, die sich mit unseren Federn schmückt, ein Tigerherz in Schauspielerhaut hüllt, sich einbildet, den Blankvers so getragen zu rezitieren wie der Beste unter euch, und als absolutes Johannesfaktotum sich für des Landes einzigen Szenenerschütterer (Shake-scene) hält. Ich flehe dich an, deinen seltenen Geist auf eine bessere Weise zu nutzen; laß diese Affen dein

früheres vorzügliches Schaffen imitieren und zeige ihnen nichts mehr von deinen vielbewunderten Einfällen.

(There is an upstart Crow, beautified in other feathers that, with his tiger's heart wrapt in a player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you, and, being an absolute Johannes factotum, is, in his own conceit, the only Shake-scene in a country. Oh, that I might intreat your rare wits to be employed in more profitable courses, and let these apes imitate your past excellence and never more acquaint them with your admired inventions.)

Aus diesem seltsamen Appell ist ersichtlich, daß sich Shakespeare bereits eine Stellung unter den Schriftstellern geschaffen hatte.

Es gibt noch andere Beweise für seinen schnellen Erfolg. Eine Äußerung Chettles über Shakespeare (ich halte Chettle für das Original des Falstaff) wirft ein bezeichnendes Licht auf die Lage des Dichters in London. Kurz nachdem Greene Shakespeare „Shake-scene" gehöhnt hatte, entschuldigte sich Chettle wegen dieser Beleidigung in folgenden Worten:

Es tut mir ebenso leid, als ob es meine Schuld wäre, weil ich selbst erkannt habe, daß sein (Shakespeares) Benehmen an Höflichkeit seinen ausgezeichneten Eigenschaften in nichts nachgibt. Außerdem haben mir erfürchtige Anhänger über die Rechtschaffenheit seines Handelns, die von seiner Ehrlichkeit zeugt, über den witzigen Zauber seines Schreibens, der seine hohe Kunst bestätigt, berichtet.

Im Jahre 1592 bemerkt man schon Shakespeares höfliches Benehmen, und er hatte sich bereits bei Menschen von Bedeutung ein großes Ansehen erworben.

Es ergab sich von selbst, daß die Schauspieler und Dichter jener Zeit mit einer Anzahl junger Adliger, die ins Theater kamen und bei den Vorstellungen rund um die Bühne saßen, bekannt wurden. Und Shakespeare mit seinen aristokratischen Sympathien und der bezaubernden Weichheit seines Wesens mußte sich mit größter Leichtigkeit Freunde erworben haben. Chettles Entschuldigung beweist, daß er schon früh in seiner

Laufbahn die Kunst oder das Glück besaß, sich hervorragende Gönner zu sichern, die mit Lobesworten nicht geizten. Kurz nach seiner Ankunft in der Stadt lernte er Lord Southampton kennen, dem er „Venus und Adonis" widmete; die übertriebene Zueignung der „Lucrezia" an denselben Adligen, zwei Jahre später, zeigt, wie Ehrfurcht schnell zur warmen Freundschaft reifte. Kein Wunder, daß Rowe die „allzu große Liebenswürdigkeit seines Benehmens" auffiel!

Wenn man an seine Beziehungen zu Southampton einerseits und zu Bardolph andrerseits denkt, drängen sich einem die Worte auf die Lippen, die Apemantus auf Timon prägte:

> Den Mittelweg der Menschheit kanntest du nie, sondern nur die beiden äußersten Enden.

In den beiden Extremen der Menschheit sind die Charaktere klarer umrissen als im Mittelstande. An beiden Enden der Gesellschaft sind weder Rede noch Tat eingeengt. Falstaff, Bardolph und ihresgleichen waren von der Konvention frei, weil sie unter ihr standen, ebenso wie Bassanio und Mercutio frei von ihr waren, weil sie über ihr standen und selbst die Gesetze prägten. Der junge Lord tat, was ihm gefiel, und äußerte sich ebenso unumwunden wie der Straßenräuber. Das Leben war an seinen beiden Ausläufern die richtige Schule für den regen, beeinflußbaren Shakespeare. Aber schon zu Anfang seiner Mannesjahre, sobald er sich selbst und seine Arbeit fand, tritt eine andere Eigenschaft bei ihm hervor als sein Humor, und sogar mit derselben Stärke, — und zwar ein hoher, unparteiischer Intellekt mit einer ehrlichen, ethischen Urteilskraft. Er verurteilt sogar Falstaff mit schroffer Strenge, wie er sich selbst später in Enobarbus verurteilte. Diese hohe kritische Fähigkeit durchdringt sein ganzes Werk. Aber man darf nicht glauben, daß sein Benehmen so kristallklar war wie seine Grundsätze oder sein Wille so souverän wie seine Intelligenz. Es wird von allen Seiten berichtet, daß er in London ein ausschweifendes Leben führte. Zeitgenössische Anekdoten pflegen die Besonderheiten eines

Mannes zu unterstreichen, und die einzige Anekdote über Shakespeare, die aus seiner Zeit bekannt geworden ist, beleuchtet diesen Grundzug seines Charakters. Es wird uns erzählt, daß Burbage, als er Richard III. spielte, mit einer Dame im Zuhörerraum verabredete, sie nach der Vorstellung zu besuchen. Shakespeare belauschte das Rendezvous, kam seinem Kollegen zuvor und begegnete Burbage bei seiner Ankunft mit der witzigen Bemerkung, daß „Wilhelm der Eroberer vor Richard III." kam. Der Leichtsinn ist ohne Zweifel ebenso charakteristisch für Shakespeare wie der unverfrorene Humor.

Es gibt eine andere Tatsache in Shakespeares Leben, die fast ebensoviel Licht auf seinen Charakter wirft wie seine Ehe. Er scheint sehr früh und sehr leicht zu Geld gekommen zu sein. Wie wir gesehen haben, war er nie in der Lage, einen Geizhals zu schildern, was Jonsons Behauptung, daß er „eine offene und großzügige Natur war", bestätigt. Im Jahre 1597 ging er nach Stratford und kaufte in New Place ein zwar ziemlich baufälliges, aber immerhin das größte Haus der Stadt und zahlte dafür 60 Pfund. Er gab mindestens noch einmal soviel zwischen 1597 und 1599 für den Umbau des Hauses und die Anfüllung der Speicher mit Getreide aus. Im Jahre 1602 kaufte er von William und John Combe aus Stratford 107 Morgen bestellbaren Landes in der Nähe der Stadt, für das er 320 Pfund zahlte. Im Jahre 1605 kaufte er für 440 Pfund die Hälfte der Zehnten von Stratford für die Zeit von 31 Jahren, eine Geldanlage, die ihm mit Ausnahme eines unangenehmen Prozesses wenig eingebracht hat.

Wie kam nun der Dichter zu dem Gelde, das sich ungefähr auf 1000 Pfund belaufen mußte? Die englischen Ehrenretter nehmen an, daß er ein „guter Geschäftsmann" war; mit unbewußter Ironie schildern sie den Mann, der Geschäftsleute haßte, als einen findigen Kaufmann — als einen Meister des praktischen Lebens, der von Anfang an auf das Geldverdienen ausging. Diese Kommentatoren behandeln Shakespeare wie die Juden ihren Gott:

sie schaffen ihn nach ihrem Ebenbilde. Im Fall Shakespeares ergibt sich dann dies höchst absurde Resultat. Wir wollen den stärksten Befürworter dieser allgemein geltenden Meinung hören. Dryasdust gibt sich alle Mühe, zu beweisen, daß Shakespeares Gehalt als Schauspieler in den neunziger Jahren nicht unter 100 Pfund im Jahr betragen konnte. Aber selbst Dryasdust gibt zu, daß Shakespeare sein großes Einkommen erst im Jahre 1599 aus seinen Anteilen am Globe-Theater bezog, und neigt dazu, „die Tradition, daß Shakespeare vom Earl of Southampton viel Geld bekam, als glaubwürdig anzusehen". Als Southampton im Jahre 1595 volljährig wurde, mag er aus seinem Vermögen dem Manne geholfen haben, der ihm mit einer so servilen Hochachtung seine Dichtungen dedizierte. Außerdem finden wir diese Darstellung bei Rowe, der sicherlich vertrauenswürdiger ist als die große Menge der klatschsüchtigen Kommentatoren, und die ganze Art der Darstellung beweist, daß er die Geschichte nicht in leichtfertiger Gläubigkeit übernahm, sondern sie aus maßgebender Quelle überliefert bekam. Er sagt folgendes:

> Über den Gönner von Shakespeare erzählt man sich eine in ihrer Großzügigkeit so unwahrscheinliche Geschichte, daß, wenn man mir nicht versichert hätte, sie stamme von Sir D'Avenant, von dem anzunehmen ist, daß er mit Shakespeares Angelegenheiten vertraut war, ich nicht gewagt hätte, sie weiterzugeben. Man sagt, Lord Southampton habe ihm eines Tages tausend Pfund gegeben, um ihm den Ankauf eines Besitzes, den er gern erwerben wollte, zu ermöglichen. Es war ein großes Geschenk und höchst selten zu jener Zeit. Es erinnert an die verschwenderische Großmut, mit der man zu früheren Zeiten französische Tänzer und italienische Kastraten beschenkte.

Es scheint mir viel wahrscheinlicher, daß dieses großzügige Geschenk Southamptons die Quelle des Shakespearischen Vermögens bildete, als daß er sparsamerweise Groschen um Groschen zusammenlegte. Ich möchte noch einmal unterstreichen, daß alle Beweise, die wir besitzen, für Shakespeares verschwenderische Art und gegen seine Sparsamkeit sprechen. Wie wir

bereits bei der Betrachtung des „Kaufmanns von Venedig" gesehen haben, war für ihn Sparsamkeit etwas Verächtliches „und seine Großmut grenzte an Leichtsinn". Ehrwürden John Ward, der von 1648—1678 Vikar in Stratford war, erzählt uns, daß er „tausend Pfund im Jahr verbrauchte, wie ich gehört habe".

Es läßt sich nicht leugnen, daß Shakespeare sogar nach seiner Rückkehr nach Stratford viel Geld ausgab, und Menschen, die an Sparsamkeit gewöhnt sind, pflegen im Alter nicht verschwenderisch zu werden.

Am 10. März 1613 kaufte Shakespeare ein Haus in Blackfriars für 140 Pfund. Am nächsten Tag unterschrieb er eine andere Abmachung, die sich jetzt im Britischen Museum befindet und in der vereinbart wurde, daß 60 Pfund von dem Kaufbetrag bis Michaelis nächsten Jahres als Hypothek verbleiben sollten. Das Geld war bis zu Shakespeares Tode nicht ausgezahlt worden, was mindestens für eine gewisse Nachlässigkeit spricht.

Dryasdust rechnet aus, daß Shakespeare in den Jahren von 1600—1612 ungefähr 600 Pfund jährlich in dem Gelde jener Zeit verdiente, was beinahe fünftausend in unserem Gelde ausmacht; und doch war er nicht in der Lage oder nicht willens, die lumpigen 60 Pfund zu zahlen.

Trotzdem er die letzten fünf Jahre seines Lebens in dem Dorf Stratford verbrachte, wo sich ihm keine Gelegenheit zum Geldverschwenden bot, war es ihm nicht möglich, mehr als ein Jahreseinkommen zu hinterlassen. Er vermachte seiner älteren Tochter Susanna Hall New Place samt dem Grundbesitz, den Scheunen und den Gärten in Stratford selbst und Umgebung (mit Ausnahme des Pachtgutes in Chapel Lane), sowie das Haus in Blackfriars in London, alles in allem im Werte von höchstens fünf- oder sechshundert Pfund. Seiner jüngeren Tochter Judith hinterließ er den Besitz in Chapel Lane, 150 Pfund in bar und weitere hundertundfünfzig, die ihr drei Jahre nach der Abfassung des Testamentes ausgezahlt werden sollten, falls sie dann noch am Leben war. Ungefähr 900 Pfund in dem Gelde jener Zeit

war alles, was er bei seinem Tode besaß. Wenn wir dies berücksichtigen, wird es meiner Ansicht nach klar, daß Shakespeare bis zur Verschwendung leichtsinnig war, selbst in dem Alter, in dem man sonst besonnen wird. Während seines Aufenthaltes in London verdiente er ohne Zweifel viel Geld, aber er hatte immer eine offene Hand und starb viel ärmer, als man es von einem sparsamen Menschen erwartet. Ein ausschweifend lebender Mensch ist auch gewöhnlich ein Verschwender.

Es gibt jedoch schlimmere Fehler als die ausschweifende und verschwenderische Lebensweise, die man ihm anrechnen kann. Jeder, der seine Werke sorgfältig gelesen hat, muß zugeben, daß Shakespeare ein Snob vom reinsten englischen Wasser war. Er hatte von Natur aus einen aristokratischen Geschmack, der in der Empfindsamkeit seines schönheitsdurstigen Temperaments begründet war. Aber er verlangte äußere und sichtbare Zeichen vornehmer Abkunft, wie irgendein kleinlicher Millionär unserer Zeit, und er katzbuckelte so tief, um sie zu erreichen, wie nur je einer. Im Jahre 1596 starb sein jüngerer Sohn Hamnet in Stratford und ward am 11. August in der Pfarrkirche begraben. Dieses Ereignis rief Shakespeare in sein Dorf zurück, und in dieser Zeit zahlte er wahrscheinlich die Schulden seines Vaters und versuchte, für sich und seine Nachkommen den Adelstitel zu erreichen. Er brachte seinen Vater dazu, eine Eingabe um ein Wappenschild an das heraldische Amt zu machen, mit der Begründung, daß sein Vater nicht nur ein wohlhabender Mann sei, sondern auch in eine „höchst geachtete" Familie geheiratet habe. Das Wappen wurde ihm damals nicht bewilligt; vielleicht erfuhr das heraldische Amt Näheres über die pekuniäre Lage des Vaters, oder war es vielleicht der Beruf des Sohnes, der Schwierigkeiten schuf, — jedenfalls ist damals nichts unternommen worden. Im Jahre 1597 wurde der Earl of Essex zum Earl-Marshal und ersten Wappenkönig im heraldischen Amt ernannt, und der gelehrte Archäologe William Cambden trat in das Amt als zweiter Wappenkönig. Der Earl of Essex, der ein

intimer Freund des Earl of Southampton war, muß Shakespeare gekannt haben, der sicherlich ein Freund und Bewunderer des Essex war. Shakespeares zweite Eingabe um Erhebung in den Adelsstand geschah in neuer Form. Die beiden, Sohn und Vater, behaupteten rundweg, daß das Wappen, wie es im Entwurf von 1596 gezeichnet war, John Shakespeare während der Zeit, in der er Stadtverordneter war, verliehen und daß das heraldische Amt damals nur um „Bestätigung" ersucht worden sei. Zu gleicher Zeit bat John Shakespeare um Erlaubnis, in sein „früheres Wappen" das Wappen der Ardens von Wilmcote, der Familie seiner Frau, aufzunehmen. Aber dies ging zu weit, selbst für einen Freund des Essex. Einem solchen Ersuchen entsprechen, hieß den Unwillen der einflußreichen Warwickshirefamilie der Arden herausfordern, und deshalb wurde es abgelehnt. Aber die Wappengewährung wurde „bestätigt", und Shakespeares besonderer Ehrgeiz war befriedigt.

Jeder einzelne Vorfall in seinem Leben unterstützt das Charakterbild, das sich aus den Werken ergibt. In allen seinen Schriften preist er die Lords und Edelleute, höhnt die Bürger und das gewöhnliche Volk, und im Leben kostete es ihn einige Jahre mühevoller Arbeit und einen Aufwand unverfrorener Lügen, um für seinen Vater ein Wappen und die Erhebung in den Adelsstand zu bekommen — ein höchst armseliger, aber typisch englischer Ehrgeiz. Man stellt sich vor, daß Shakespeare von Natur Aristokrat und mehr noch war und dies alles nicht nötig hatte.

Aber sein Snobismus führte zu noch schlimmeren Ergebnissen. Er hinderte ihn daran, den Mittelstand in England kennenzulernen. Der Mittelstand war allerdings schon zu seiner Zeit außerordentlich puritanisch, eine Eigenschaft, die ihn von dem Dramendichter sozusagen abzäunte. In seiner angeborenen Scheu und Zurückhaltung sagt uns Shakespeare nie, was er wirklich über die Puritaner dachte; aber der verächtliche, halb abgewandte Seitenblick, den er im Vorbeigehen auf sie warf, ist

sehr bezeichnend. Angelo, der angeblich puritanische Herrscher, ist für ihn ein „Heuchler", Malvolio „ein Schwätzer". Die besonderen Eigenschaften des englischen Mittelstandes, seine Lammsgeduld, sein Anstand und seine Pflichttreue, seine Religiosität und die selbstsichere Borniertheit, hatten keinerlei Reiz für Shakespeare, der, in seinen Snobismus gewappnet, alles versäumt, was ihm der Mittelstand an Kenntnissen hätte geben können.

Ich möchte wenigstens durch ein Beispiel beweisen, was dieser Verlust für ihn bedeutete. Obwohl er in einem Zeitalter des Fanatismus lebte, hat er nie einen Fanatiker oder Reformator gezeichnet, nie die Gestalt eines Menschen geschaffen, der gegen den Strom seiner Zeit schwamm. Er hatte nur eine unbestimmte Vorstellung von den wenigen Geistern jedes Zeitalters, die die Menschheit zu neuen und höheren Idealen führten. Er konnte weder Christus noch Mohammed verstehen, und es scheint, daß auch die Gestalt einer Johanna von Orleans, des edelsten Wesens, das in den Bereich seiner Kunst kam, ihn wenig interessierte. Denn selbst wenn wir annehmen, daß er den ersten Teil von „Heinrich VI." nicht geschrieben hat, so ist es doch sicher, daß dieses Stück durch seine Hände ging und daß er, wenigstens in seiner Jugendzeit, nichts an dieser üblen und dummen Verleumdung der größten aller Frauen zu korrigieren wußte. Selbst ein englischer Fanatiker entging seinem Verständnis. Sein Jack Cade ist eine erbärmliche Karikatur. Es gelingt einem Cade nicht, die Massen zu bewegen, wenn er sich nicht an das Beste in ihnen, an ihren Gerechtigkeitssinn oder das, was sie sich unter Gerechtigkeit vorstellen, wendet. Ein Cade, der um seines eigenen, groben Ehrgeizes willen den Menschen Sand in die Augen streut, kann einige täuschen, aber sich nicht ein Gefolge von Tausenden ergebener Anhänger sichern. Diese elementaren Wahrheiten hat Shakespeare nie begriffen; und doch: um wie viel größer wäre er gewesen, wenn er auch nur einen Puritaner mit Liebe beobachtet und mitfühlend gezeichnet

hätte. Denn der Fanatiker ist eine der Angeln, um die sich das Tor der modernen Welt dreht. Shakespeares „allumfassende Sympathie" — um Coleridge zu zitieren — schloß nicht den armen, lärmenden Dorfpfarrer ein, der ihm die Beschuldigung ins Gesicht zu schleudern wagte, er diene der „babylonischen Hure". Shakespeare höhnt den armen Puritaner, statt sich zu bemühen, ihn zu verstehen, und daraus ergibt sich, daß er trotz seines Hamlet eher der Renaissance als der modernen Welt angehört. Das Beste eines Wordsworth oder Turgenjew ist ihm unzugänglich; er hätte nie eine Mariana oder einen Bazaroff verstanden; und der edle Glaube eines Sonetts an „Toussaint l'Ouverture" lag ganz außerhalb seines Könnens. Er hätte nie schreiben können:

> Hinter dir, am Werk für dich
> Ließ'st du Erden-, Luft- und Himmelskraft,
> Gewohnter Windhauch dein erinnert sich,
> Ein Bund von Großen für dich schafft,
> Triumphschrei, Todeskampf hältst du in Freundeshaft
> Und Lieb'. Selbst harter Menschensinn dir wich.

Es ist Zeit, offen über ihn zu reden. Er war liebenswürdig und geistreich, fröhlich und sympathisch, klug und verständnisvoll, aber zu gleicher Zeit körperlich schwach und unentschlossen, hitzig und redselig und griff gewöhnlich nach dem leichtesten Ausweg aus Schwierigkeiten; es fehlten ihm die spezifisch männlichen Tugenden und die männlichen Laster. Wenn er sich eingebildet zeigte, so entsprang das seinem Intellekt und nicht seinem Charakter, denn er war ein Parasit von Natur aus. Aber keiner dieser Fehler hätte seinen Zusammenbruch herbeiführen können. In vollem Mannesalter verfing er sich in dem Netz seiner hervorstechendsten Wesensart, seiner übermäßigen Sinnlichkeit, und wurde in den Staub gezerrt.

XV

Shakespeares Leben. Zweiter Teil

Shakespeares Leben scheint in zwei scharf getrennte Hälften zu zerfallen. Ehe er, um das Jahr 1597 herum, Mary Fitton begegnete, muß er trotz seiner tiefen Melancholie glücklich und zufrieden gewesen sein. Meinen Berechnungen nach war er damals schon zehn Jahre in London, und kein Mensch hat je soviel in einer so kurzen Spanne Zeit geleistet und soviel Erfolg eingeheimst, Erfolg selbst in dem weltlichen Sinne des Wortes. Er hat nicht nur die frühen Dichtungen und die ersten Stücke geschrieben, sondern auch in den letzten drei oder vier Jahren ein halbes Dutzend Meisterwerke: „Sommernachtstraum", „Romeo und Julia", „Richard II.", „König Johann", „Der Kaufmann von Venedig", die beiden Teile „Heinrichs IV." Mit dreiunddreißig Jahren war er bereits der größte Dichter und Dramatiker, den die Geschichte kennt.

Southamptons Großzügigkeit befreite ihn von den Lebenssorgen, erlaubte ihm, die Schulden seines Vaters zu bezahlen und seine geliebte Mutter behaglich in dem besten Hause in Stratford einzurichten.

Er hatte sicherlich Scharen guter Freunde, denn es gab wohl kaum ein liebenswürdigeres, fröhlicheres, gutmütigeres Wesen in ganz London. Und mit Hilfe seiner Freunde setzte er sich durch. Vor zehn Jahren hatte er weder Geld noch Stellung. Nun besaß er dies alles und wurde sogar bei Hofe empfangen. Die Königin kam ihm liebevoll entgegen. Am Schluß des Epilogs zu dem zweiten Teil „Heinrichs IV.", den er gerade beendet hatte, ließ er den Tänzer hinknien, „um für die Königin zu beten". Essex oder Southampton hatten ohne Zweifel Elisabeth von seinen Arbeiten erzählt, sie fand Gefallen an seinem Falstaff und ermutigte ihn, eine Fortsetzung zu schreiben. Von allen seinen Erfolgen war ihm sicherlich diese königliche Anerkennung der

liebste. Er war auf dem Gipfel seines Glückes, als er die Frau traf, die ihm die Welt verwandeln sollte.

Im Leben der großen Männer pflegen sich die typischen Tragödien zu wiederholen. Sokrates war verurteilt, manchen Giftbecher zu leeren, bevor er den Schierlingstrank bekam; Shakespeare litt unter vielen Frauen, bevor Mary Fitton seinen Zusammenbruch bewirkte. Es war seine ungezügelte Sinnlichkeit, die ihn in seiner Jugend in die verfrühte und unglückliche Ehe trieb. Es war seine ungezügelte Sinnlichkeit, die ihn in seiner Reife an Mary Fitton band und ihn in diese zwölf Jahre der Hörigkeit, der Abhängigkeit von ihrem „fleischlichen Geheiß" zwang, die er so bitter bereute, als das Fieber der Leidenschaft in ihm ausgebrannt war.

Man kann sich leicht denken, auf welche Weise er die ungezügelt lebende, eigensinnige Hofdame kennenlernte. Wie die meisten am Hofe suchte auch Mary Fitton die Gesellschaft der Schauspieler auf. Kemp, der Clown aus Shakespeares Gesellschaft, kannte sie und dedizierte ihr ein Buch mit einer fast vertraulichen Widmung. Ich stelle mir vor, daß Kemps Vertrautheit mit Mary Fitton Shakespeare unangenehm sein mußte; denn in der Szene, in der Hamlet den Schauspielern Anweisungen gibt, rät er ihnen, den Narren an der Übertreibung zu hindern und fügt mit dem Hohn persönlicher Verachtung hinzu:

> . . . das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es tut.

Mary Fittons Stellung, ihre stolze, dunkle Schönheit, die Kühnheit ihres Auftretens und ihrer Sprache nahmen Shakespeare im Sturm gefangen. Sie war die Ergänzung jedes seiner Mängel. Ihre Stärke entsprach seiner Schwäche, ihre Entschlossenheit seinem Zögern, ihre Kühnheit seiner Scheu. Außerdem hatte sie Rang und Stellung, aus lauter Snobismus fühlte er sich ihr gegenüber minderwertig. Er vergaß, daß demütige Anbetung nicht der beste Weg ist, ein starkgeistiges Mädchen zu gewinnen. Er liebte sie so unterwürfig, daß er sie verlor. Und es war

unzweifelhaft seine übermächtige Sinnlichkeit und sein Snobismus, die ihn in die Knie zwangen und ihn zugrunde richteten. Er konnte sie nicht einmal halten, nachdem er sie gewonnen hatte. Das Verlangen machte ihn blind. Seine Liebe war von einer zu erdhaften Sinnlichkeit, um vollkommen zu sein. Er wollte nicht sehen, daß Mary Fitton nicht aus bloßer Begierde dirnenhaft war. Sobald man auf ihre Phantasie Eindruck machte, gab sie sich. Aber sie war ihrem neuen Geliebten eine Zeitlang treu. Wir wissen, daß sie dem Pembroke einen Sohn und Sir Richard Leveson zwei Töchter gebar. Ihre Fehltritte mit diesen Männern verwundeten Shakespeares Eitelkeit, und er half sich mit Verachtung der Geliebten. Wir wollen die eiternde Wunde sondieren. Hier ist eine Stelle aus „Troilus und Cressida", aus der furchtbaren vierten Szene des vierten Aktes, wo Troilus beim Abschiede Cressida vor den Griechen und ihrer Erfahrung in den Künsten der Liebe warnt:

> . . . Ich kann nicht singen,
> Kann nicht wilde Tänze tanzen, lieblich schwatzen,
> Nicht schlaue Spiele spielen — schöne Gaben,
> In welchen sie gewandt und furchtbar sind;
> Allein ich weiß, in jedem dieser Reize,
> Da lauscht ein stiller, stummschwatzhafter Teufel,
> Der mit der höchsten Arglist stets versucht.
> Oh, laß dich nicht versuchen.
> *Cressida:* Glaubst du denn,
> Daß ich es Willens?
> *Troilus:* Nein, doch oft geschieht,
> Was wir nicht wollen.

Die ersten Zeilen beweisen, daß der arme Shakespeare bei Hofe oft unangenehm auffiel. Die Andeutung, die ich gesperrt anführe, ist einfach unerhört. Shakespeare machte von jeder sinnlichen Lockung Gebrauch, in der Hoffnung, seine Geliebte zu gewinnen, und verfing sich selbst in der Falle, die er ihr stellte. Seine Eitelkeit war so übermäßig, daß er, anstatt sich selbst zu sagen: es ist nur natürlich, daß ein hochgeborenes, neun-

zehnjähriges Mädchen einen jungen Lord aus erster Familie einem armen Dichter von Vierunddreißig vorzieht, sich selbst bemüht, uns zu überzeugen, daß Mary Fitton durch „schlaue Spiele" von ihm weggelockt wurde; und in der Wut seiner verwundeten Eitelkeit schreibt er diese furchtbare Verleumdung, die er Ulysses in den Mund legt:

Pfui, pfui auf sie!
Ihr Aug' hat Sprache, ihre Wang' und Lippe;
Ihr Fuß selbst spricht; ihr üppig Trachten blickt
Aus jedem Glied, aus jeder Körperwendung.
O ihr Entgegenkommenden, so glatt
Von Zunge, die noch bieten eh Willkommen,
Als man genaht, und jedem Leser, den
Der Kitzel sticht, die Tafeln der Gedanken
Weit öffnen! Merkt sie euch als feile Beute
Der günstigen Gelegenheit, als Töchter
Der Buhlerei.

Seine gequälte Sinnlichkeit verzerrt ihm das Bild seiner Geliebten. Der „Leser, den der Kitzel sticht," verrät ihn; Mary Fitton war besser als die Porträts, die er von ihr entwarf; wir wollen ihre Seele kennenlernen, und nicht einmal in der Kleopatra gibt er sie uns. Es war das Bewußtsein seines Alters und seiner körperlichen Unzulänglichkeit, das ihn zu einer eifersüchtigen Bemäkelung seiner Geliebten führte.

Mary Fitton betrog nicht Shakespeare um „seinen ganzen Einsatz", wie er rief, sondern führte ihn in den tiefsten Schrein des Ruhmestempels. Es war die vollkommene Hingabe an die Leidenschaft, die Shakespeare zum größten Dichter machte. Wäre nicht seine übermäßige Sinnlichkeit gewesen, so hätte er uns nie „Hamlet" und „Othello", „Macbeth", „Antonius und Kleopatra" oder „Lear" geschenkt. Er wäre ein erstklassiger Dichter und Dramatiker gewesen, aber er hätte nicht diese einsame Höhe erreicht; er wäre nicht Shakespeare geworden.

Seine Leidenschaft für Mary Fitton dauerte ungefähr zwölf Jahre. Immer wieder verlebte er mit ihr goldene Stunden,

ähnlich denen, um die Kleopatra trauerte. Das Leben verschwendet sich schnell in solchen spasmodischen Ausbrüchen der Leidenschaft. Die Lust wird durch Eifersucht bis zum Wahnsinn aufgestachelt. Mary Fitton war die einzige Frau, die Shakespeare je liebte, oder mindestens die einzige Frau, die er mit einer solchen Intensität liebte, daß seine Kunst davon beeinflußt wurde. Sie war Rosaline, Cressida, Kleopatra und die „dunkle Dame" der Sonette. Alle seine anderen Frauen sind Teilausschnitte ihres Wesens oder ihre Spiegelungen, ebenso wie alle seine Helden Teilausschnitte Hamlets oder seine Spiegelungen sind. Portia ist die erste lebensgroße Skizze Mary Fittons, aus ziemlicher Entfernung gezeichnet. Beatrice und Rosalinde sind bloße Spiegelungen ihres Geistes, ihres aristokratischen Stolzes und Zaubers; ihre Stärke und Entschlossenheit sind in Lady Macbeth verkörpert. Ophelia, Desdemona, Cordelia sind lediglich die Frucht einer abstrakten Sehnsucht nach Reinheit und Beständigkeit, durch Treulosigkeit und Leidenschaft seiner Geliebten ins Leben gerufen.

Shakespeare bewunderte Mary Fitton ebenso stark, wie er sie begehrte. Und doch war er ihr in den zwölf Jahren, die seine Leidenschaft dauerte, nicht treu. Die Liebe mit ihren süßen Stunden lockte ihn unwiderstehlich immer und immer wieder. Er war „die feile Beute der günstigen Gelegenheit". Ich führe nur ein Beispiel dafür an. Er pflegte, wie Aubrey uns erzählt, jedes Jahr, wahrscheinlich jeden Sommer, Stratford zu besuchen. Auf seinem Wege rastete er gewöhnlich in einem Wirtshaus in Oxford, in dem John D'Avenant Gastwirt war. Die Frau D'Avenants war, wie uns gesagt wird, „eine sehr schöne Frau, sehr witzig und angenehm im Gespräch". Zweifellos machte ihr Shakespeare sofort den Hof. Ihr zweiter Sohn William, der später der berühmte Dramenschreiber wurde, kam im März 1605 zur Welt, und nach einer in Oxford sich lange erhaltenden Tradition war Shakespeare sein Vater. Im späteren Leben betonte Sir William D'Avenant selbst, „daß er froh genug sei, als

sein (Shakespeares) Sohn zu gelten". Man hat allen Grund, an die überlieferte Geschichte zu glauben. Shakespeare prahlt als Troilus mit seiner Beständigkeit, nennt sich wahrhaftig und einfältig, aber das ist nur Prahlerei. Von seinem achtzehnten bis zu seinem fünfundvierzigsten Lebensjahr war er unbeständig wie der Wind und war den „schlauen Spielen der Liebe" mit vollkommener Hingabe verfallen, bis seine Gesundheit zusammenbrach.

In einigen seiner Sonette, hauptsächlich in 36 und 37, erzählt uns Shakespeare, daß er „arm und matt war ... lahm durch Schicksals tiefsten Groll". Er will nicht, daß der Name seines Freundes mit dem seinigen verbunden wird, damit nicht sein „beklagter Fehler" (bewailed guilt) Schaden bringe.

> Wir müssen sein wie zwei, laß mich gestehn,
> Ist unsre liebe auch unteilbar – ein.
> Du darfst die flecken nicht die mit mir gehn
> Mittragen wollen, sondern ich allein.

Spalding und andere Kritiker glauben, daß dieser „Fehler", besser gesagt „die Schuld" Shakespeares sich auf seinen Schauspielerberuf beziehe; aber dieser „Flecken" durfte Lord Herbert nicht daran hindern, ihn „mit offener Güte" zu ehren. Meiner Ansicht nach scheint sich aus den Worten selbst zu ergeben, die Schuld beziehe sich auf die Tatsache, daß er und Herbert in dieselbe Frau verliebt waren. Jonson hatte, wie wir sahen, über ihre Beziehungen gespottet, und nun versucht Shakespeare, auf diese Weise dem Hohn den Stachel zu nehmen.

Shakespeare hatte viele Schwächen des neurotischen und künstlerischen Temperaments. Aber er hatte auch die edelsten damit verbundenen Tugenden. Er bewahrte seinen Freunden die innere Treue und Wahrhaftigkeit und ließ ihren Verdiensten mehr als volle Gerechtigkeit widerfahren.

Wenn auch sein ethisches Gewissen nicht unantastbar war, so stand sein ästhetisches Bewußtsein auf der höchsten Höhe. In allen seinen Beziehungen zu seinen Zeitgenossen fällt uns seine

Güte und seine hohe vorurteilslose Intelligenz auf. Selbst bei der Beurteilung seiner Rivalen fand er den vollkommenen Ausdruck sowohl für ihr Können wie für ihre Unzulänglichkeit. Wie konnte man Chapman besser loben, als indem man über sein:

... prächtig segelnd großes lied ...

sprach? Wie konnte man besser seine Mängel bloßlegen als durch den Hinweis, daß seine Bildung Schwingen brauchte, um sich vom Boden zu erheben? Und wenn Shakespeare selbst seinen Rivalen gegenüber gerecht blieb, konnten seine Freunde stets auf seinen guten Willen und seine unermüdliche Hilfe rechnen. Alle seine guten Eigenschaften traten ans Licht, als er in reiferen Jahren den derben Ben Jonson traf. Jonson beeinflußte ihn nicht in dem Maße wie Marlowe. Aber beide waren die größten lebenden Männer, mit denen er in nahe Berührung kam, und seine Beziehungen zu Jonson zeigen ihn wie in einem Spiegel. Rowe führt eine charakteristische Geschichte an, die nicht vergessen werden darf:

> Seine Bekanntschaft mit Ben Jonson begann mit einer Tat beachtenswerter Güte und Menschlichkeit. Jonson, der zu jener Zeit vollkommen unbekannt war, reichte bei den Schauspielern eines seiner Stücke zur Aufführung ein. Aber die Betreffenden, die es in die Hände bekamen, wollten das Stück, nachdem sie es nachlässig und oberflächlich durchgelesen hatten, mit der unfreundlichen Bemerkung zurückgeben, es habe für sie kein Interesse, als Shakespeare es glücklicherweise zu Gesicht bekam und so davon gefesselt wurde, daß er es zu Ende las und dann Ben Jonson und seine Schriften dem Publikum empfahl. Dieser Vorfall war der Anfang ihrer Beziehungen; sie freundeten sich an, obwohl ich nicht weiß, ob der andere es ihm mit der gleichen Güte und Ehrlichkeit vergalt. Ben war von Natur aus stolz und indolent, und in den Tagen seines Erfolges hatte er den Ehrgeiz, die Siegerpalme im Wettstreit des Witzes davonzutragen, so daß er jeden, der mit ihm zu konkurrieren schien, mit scheelem Auge ansah. Und wenn er von Zeit zu Zeit sich zu einem Lob für Shakespeare aufschwang, tat er es immer mit einer gewissen Zurückhaltung, mit einem leisen Hinweis auf dessen mangelnde Korrektheit, die sorglose Schreibweise und

den Mangel an Urteilskraft; das Lob, er habe selten etwas geändert oder gestrichen, was er einmal geschrieben hatte – ein Lob, das ihm nach seinem Tode, als seine Werke zum ersten Male erschienen, die Schauspieler zollten –, konnte Jonson absolut nicht vertragen ...

Die Erzählung liest sich wie die Geschichte der Beziehungen zwischen Goethe und Schiller. Es war Schiller, der sich zurückhielt und dauernd kritisierte, und Goethe, der ihm voller Güte immer wieder entgegenkam. Es war Goethe, der Schiller die Stellung als Professor der Geschichte verschaffte, die ihm die für seine dramatische Arbeit notwendige Muße gab. Es ist immer der Größere, der gibt und vergibt.

Ich glaube auch an den überlieferten Bericht der unvergeßlichen Abende in der „Mermaid". „Manches Wortgefecht", schreibt Fuller über Shakespeare in seinen „Worthies" (1662), „fand zwischen ihm und Ben Jonson statt, das sich wie ein Treffen zwischen einer großen spanischen Galeone und einem englischen Kriegsschiff abspielte. Meister Jonson (der ersten gleich) hatte einen sicheren, gründlicheren Unterbau von Bildung, war jedoch langsam in seinen Wendungen. Shakespeare, gleich dem englischen Kriegsschiff, war zwar kleiner an Umfang, aber schlanker und geschmeidiger, konnte sich nach allen Seiten drehen und wenden, überall einhaken und dank der Schnelligkeit seiner Auffassung und seines Witzes aus allen Winden Vorteile ziehen."

Es lag für einen Zuschauer nahe, Ben Jonson und seinen „gebirgigen Leib" mit einer spanischen Galeone zu vergleichen und Shakespeare und seinen regeren Witz mit dem aktiveren englischen Kriegsschiff. Es war Jonsons imponierende Größe – eine Eigenschaft, die man in England immer allzu hoch geschätzt hat –, sein herrschsüchtiges Temperament und sein verzweifelter, persönlicher Mut, der die Unkritischen dazu brachte, ihn auf dieselbe Stufe mit Shakespeare zu stellen.

Beaumont beschrieb dieses Zusammentreffen in einem poetischen Briefe an seinen Freund Jonson:

Was sahst du denn in der „Mermaid" so viel?
Ich hörte der Worte buntes Spiel
Voll witziger Flammen und scharfem Verstand,
Als legte ein jeder des Geistes Bestand
In den einen Witz, um den Rest der Zeit
Zu dösen in stumpfer Geistlosigkeit.

In einer Hinsicht waren die beiden Männer Antipoden. Jonson war außerordentlich streitsüchtig und zänkisch und scheint eine Hauptrolle in allen bitteren Streitigkeiten seiner Zeit zwischen Schauspielern und Literaten gespielt zu haben. Er tötete einen Schauspieler in einem Duell und griff Marston und Dekker in „The Poetaster" an, worauf sie ihm im „Satiromastix" antworteten. Mehr als einmal kritisierte er Shakespeares Werke, mehr als einmal höhnte er über ihn und versuchte, ihn in unvornehmer Weise zu verwunden, aber Shakespeare ließ sich auf keine Erwiderung ein. Man muß es Jonson trotzdem hoch anrechnen, daß er, obwohl er an Shakespeares „Julius Cäsar" und „Perikles" manches auszusetzen hatte, ihn im „Poetaster" den Friedensstifter nannte und ihn unter dem Namen Vergil als den größten Meister der Poesie ehrte.

Eine witzige Geschichte über die Beziehungen zwischen den beiden wird uns überliefert, die mir sehr charakteristisch erscheint. Shakespeare war Pate bei einem von Bens Kindern; nach der Taufe versank er in tiefes Nachsinnen, und Jonson kam auf ihn zu, um ihn aufzuheitern und nach der Ursache seiner Schwermut zu fragen. „Nein, Ben," sagte er, „ich bin nicht schwermütig, aber ich überlege mir, was ich meinem Patenkind vermachen könnte, und endlich bin ich zu einem Entschluß gekommen." — „Und was ist es denn?" fragte Jonson. — „Ich denke, Ben, ich werde ihm ein Dutzend guter Messinglöffel (Lattin spoons) vermachen, und du wirst sie übersetzen." Dieses Wortspiel mit dem Ausdruck Lattin (Messing) und der witzige Spott über Jonsons gebildete Art sind bester Shakespeare. Die Geschichte kann als Shakespeares Antwort auf Jonsons Hohn,

daß er „wenig Latein und noch weniger Griechisch" kannte, angesehen werden.

Durch den Nebel der Überlieferung und mehr oder minder sicherer Hinweise in seinen Werken wird es ersichtlich, daß er wahrscheinlich Essex durch Southampton kennenlernte, ihn bewunderte und daß sein Sturz und seine Hinrichtung einen ungeheuren Eindruck auf ihn gemacht haben. Ich glaube bestimmt, daß die wunderbare Rede über die Barmherzigkeit, die er Portia in den Mund legt, als Appell an Elisabeth zugunsten von Essex oder Southampton gedacht war. Sie richtet sich offensichtlich an die Königin und nicht an einen jüdischen Paria:

> Am mächtigsten in Mächt'gen, zieret sie
> Den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone;
> Das Zepter zeigt die weltliche Gewalt,
> Das Attribut der Würd' und Majestät,
> Worin die Furcht und Scheu der Kön'ge sitzt;
> Doch Gnad' ist über dieser Zeptermacht,
> Sie thronet in dem Herzen der Monarchen,
> Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
> Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
> Wenn Gnade bei dem Recht steht.

Dies alles muß als bitterste Ironie erscheinen, wenn es sich an einen ausgestoßnen Juden richtet. Es war offensichtlich als ein Appell an Elisabeth gedacht und zeigt, wie weit sich der gütige Shakespeare in der Verteidigung eines Freundes wagte. Wie eine Frau schöpfte er Mut aus seinem Gefühl.

Ich bin sicher, daß er die Verurteilung des Essex und die Einkerkerung des Southampton sehr bitter empfand, denn obwohl er in den Tagen der jugendlichen Unerfahrenheit Elisabeth mit Lob überschüttete, sie im Sommernachtstraum „eine holde Vestalin, im Westen thronend", eine „königliche Priesterin, in sittsamer Betrachtung, liebefrei" nannte, war er nicht zu bewegen, nach ihrem Tode ein einziges Wort über sie zu schreiben. Sein Schweigen fiel auf, und Chettle forderte ihn heraus, ein

Lob auf die tote Königin zu schreiben, die so gütig zu ihm gewesen war; aber er tat es nicht. Er hatte eine Abneigung gegen Elisabeths hartes Wesen gefaßt und haßte ihre erbarmungslose Grausamkeit. Wie einer Frau, fiel es ihm schwer, ein Unrecht zu vergeben, das ihm teuren Menschen zugefügt worden war.

Nachdem ich nun ausführlich den Charakter Shakespeares, die Stärke und die Schwäche seines Wesens besprochen habe, möchte ich mich einen Augenblick lang mit seinen intellektuellen Fähigkeiten beschäftigen. Menschen aller Art sprechen von ihnen in Superlativen. Aber das hilft uns nicht viel. Es ist ebenso leicht, sich in Shakespeares Hirn zu versetzen und von dort aus zu denken, wie sich Balzacs Mentalität vorzustellen.

Shakespeares Menschenkenntnis ist sehr überschätzt worden. Bei seiner ganzen Sinnlichkeit kannte er nur eine Frau: Mary Fitton. — Die kannte er jedoch in jeder ihrer Stimmungen. Er kannte auch nur einen Mann, und zwar sich selbst, aber er war sich jeder Veränderung und jeder Entwicklung in seinem Wesen bewußt.

Er vermochte weder Stücke aufzubauen noch Handlungen zu erfinden, obwohl er mit beträchtlicher Sicherheit auf die richtigen verfiel. Er bereicherte oft die Charaktere, selten oder kaum je die Handlung. Sogar die Charaktere, die er schuf, sind meistens Teilausschnitte seines Wesens oder seelenlose, komische Masken. Er muß von dem Staatsmann Burleigh häufig gehört haben, aber er bildet ihn nirgends ab. In seinen Werken finden wir keine Andeutung von Drake, Raleigh, Elisabeth oder Sidney. Das Neue reizt ihn nicht. Er erwähnt weder Gabeln noch Tabak noch Kartoffeln. Wissensdurstig von Natur, wie selten einer, ganz „darauf bedacht, sein Gemüt zu bessern", kommt er hundertmal durch Oxford, ohne die Schulen auch nur zu erwähnen. Die Oxforder mit ihrer Alma Mater haben ihn abgestoßen.

Die geistige Spannweite dieses Autodidakten ist außergewöhnlich. Das tiefe Geheimnis des Lebens ist ihm ebenso verschleiert wie uns. Aber die Prägung, die er für dies Geheimnis fand, ist

tiefer als alles, was wir ersonnen haben, obwohl wir drei Jahrhunderte Zeit hatten, über ihn hinauszuwachsen:

> . . . Dulden muß der Mensch
> Sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft.
> Reif sein ist alles.

Und wenn man einwendet, daß die Menschen der Renaissance sich mit diesen Fragen mehr beschäftigten, als wir es tun, und daher in engerem Verhältnis zu ihnen standen, will ich auf einen andern Satz hinweisen, der eine unerhörte Einsicht enthüllt. Antonius hat Cäsar geschlagen und kehrt zu Kleopatra zurück, die ihn mit den verblüffenden Worten begrüßt:

> . . . Herr der Herren! –
> O unbegrenzter Mut! *(Oh, infinite virtue!)* Kommst du so lächelnd
> Und frei vom großen Netz der Welt?

Diese Worte — im Munde Kleopatras mehr oder weniger angebracht — sind für mich Shakespeares ureigener Lebenskommentar; er ist sich der letzten Niederlage bewußt. Er sagt sich: „Wenn ich, Shakespeare, geschlagen worden bin, so muß wohl jeder eine Niederlage erleben. Das Leben sucht einen in jeder Schwäche heim. Als Sieger durch die Welt zu gehen, erfordert ‚unbegrenzte Kraft' (infinite virtue)!" Dies ist vielleicht der weiteste Wurf des Shakespearischen Gedankens.

Aber seine Weltklugheit ist mit der Laterne zu suchen. Nachdem er von Lord Herbert betrogen worden ist, tobt er in einem Stück nach dem andern über den Undank des Menschen. Die Menschen sind selbstverständlich undankbar; nur die seltensten und vornehmsten Naturen sind für Hilfe dankbar, ohne in ihrer Eitelkeit verletzt zu werden. Die meisten Menschen lieben die Niedrigerstehenden, die, denen sie helfen können. Geben zu können, schmeichelt der Selbstachtung. Aber sie hassen die Höherstehenden, und das Wort „Gönner" hat bei ihnen einen unerträglichen Beigeschmack von Herablassung. Shakespeare hätte das mit dreißig Jahren verstehen müssen.

Sobald seine Eitelkeit verletzt war, wurde er mit unerklärlicher Blindheit geschlagen. Er hätte Mary Fitton sehen sollen, wie sie wirklich war, und uns ein unsterblich wahres Bild übermitteln sollen. Aber die edle Seite ihres Wesens, das Seelische, das einem Verliebten teuer sein müßte, wird nicht einmal angedeutet. Er verdiente, sie zu verlieren, da er nur das Gemeine in ihr suchte, unbekümmert um die „schweigsamen, silbernen Lichter", die sie ihm hätte zeigen können. Er stand ihr ebenso blind gegenüber wie seiner eigenen Frau. Sie wurde unbewußt zu einer Stufe in seinem Aufstieg, und schon aus diesem Grunde, wenn nicht aus einem höheren, hätte er ihr vergeben müssen.

Er war ungeheuer eitel und egozentrisch. Er sprach unaufhörlich, wie er selbst behauptet und Ben Jonson es beklagt. Er war außerordentlich witzig, geistreich und ungeduldig. Seine Sprache spiegelt die schnelle Strömung seiner Gedanken. Immer wieder überstürzen sich die Bilder, und die atemlose Schnelligkeit der bloßen Musik seiner Verse erkennt man erst in vollem Umfange, wenn man sie zum Beispiel neben die Langeweile des Tennysonschen Versmaßes stellt.

Ich habe mehr als einmal gezeigt, daß er in kritischen Situationen wie eine Frau zu überstürzenden Schlußfolgerungen gelangt. Er scheint oft die Fehler seiner eigenen Hast empfunden zu haben. Sein Othello sagt:

Geduld ist alles.

Bei dieser Regsamkeit der Gedanken, dem Reichtum der Sprache und seiner ganzen geistreichen Art liebte er es selbstverständlich, im Gespräch zu glänzen. Aber da er eine Rolle in der Welt spielen wollte, hätte er weniger sprechen und das Glänzen seinen Gönnern überlassen sollen. Armer, weltfremder, geistreicher Shakespeare! Eine Drohung, die er immer und immer wieder anbringt, beweist seine ganze Weltfremdheit. Im Sonett 140 warnt er Mary Fitton ernsthaft, sie möge ihn nicht reizen, sonst würde er die Wahrheit über sie schreiben — als ob die

Hofdame, die ein uneheliches Kind gebar, ohne die Stellung bei Hofe zu verlieren, sich einen Deut darum gekümmert hätte, was der arme Shakespeare über sie sagen oder schreiben konnte! Und Hamlet greift zu derselben Waffe: er empfiehlt die Schauspieler dem Polonius als:

> die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre Euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben als üble Nachrede von ihnen, solange ihr lebt.

Das ist vollkommen unzutreffend. Die Schauspieler waren damals wie jetzt bloße Mimen ohne eigenes Urteil. Shakespeare dachte an sich, den dramatischen Dichter, der in der Tat eine Chronik der Zeit war. Aber der Hofmann Lord Polonius kümmerte sich nicht im geringsten um eines Dichterlings Lob oder Schmähung. Posthumus will auch gegen die leichten Dirnen schreiben, die er haßte. Shakespeares Waffe war seine Feder. Aber trotz seiner Drohung machte er selten von ihr in boshafter Weise Gebrauch. Er war wirklich „ein harmloser Gegner". Er ist zu voll von der „Milch der Menschenliebe", um irgendeinem Menschen zu schaden. Aber diese Beispiele des mangelnden Verständnisses in den einfachen Dingen dieses Lebens zeigen uns, daß der sanfte Shakespeare kein zuverlässiger Führer durch diese rohe, haßerfüllte Welt war.

Es scheint mir jetzt der Zeitpunkt für die Betrachtung gekommen zu sein, wie Shakespeare von seinen Zeitgenossen behandelt wurde und welche Wirkung diese Behandlung auf seinen Charakter ausübte. Die Kommentatoren lassen ihn selbstverständlich wie einen ungekrönten König durch das Leben schreiten, während seines Aufenthaltes in London geehrt und gefeiert von allen Seiten, und sich dann auf dem Gipfel des Ruhmes nach Stratford zurückziehen, um dort den Rest seiner Tage im Schoße der Familie „als wohlhabender Grundbesitzer" zu verleben, wie Dowdens unglücklicher Satz lautet. Wie ich bereits gezeigt habe, widerspricht sein Werk diesem schmeichelhaften Märchen, das in allen seinen Teilen vollkommen unwahrscheinlich ist. Nur

Typen wie Tennyson stehen im Einklang mit ihrer Zeit, nur ein Tennyson mit seinen Maienköniginnen, seinen gezierten Helden und dem gezuckerten Glauben geht als Sieger durch das Leben und wird nach dem Tode mit vollem Pomp in der großen Abtei begraben.

Den Shakespeares, die nicht einer Zeit angehören, sondern der Ewigkeit, wird ein anderer Empfang zuteil. Von dem Augenblick an, als der junge Will nach London kam, wurde er wie ein Emporkömmling behandelt, der weder edles Blut noch Universitätsbildung besaß. Greene nannte ihn den „Meister der Künste an keiner der Universitäten". Er setzte sich durch und vollbrachte seine Arbeit; aber er konnte im Leben keine Wurzeln schlagen; seine Kinder starben außerhalb des Landes. In der großen Gesellschaft war er nur geduldet. Auf der Bühne begegnete er den höchsten Würdenträgern, den Essex, Pembroke und Southampton, wie seinesgleichen, bei Hofe aber stand er unter dem Gesinde und wurde mit Verachtung behandelt. Ich möchte nicht mißverstanden werden: ich wollte mit Freude das andere Bild malen, wenn es nur eine Spur von Wahrheit in sich hätte; ich hätte mit Freude gezeigt, wie die englische Aristokratie endlich einmal ihren sinnlosen Stolz aufgab und wenigstens den größten aller Menschen als ihresgleichen begrüßte. Friedrich der Große hätte es getan, er, der Voltaire an seinen eigenen Tisch setzte und den erstaunten Kammerherren sagte, daß die privilegierten Geister neben Königen rangieren. Zu einer solchen Einsicht konnte sich die englische Aristokratie weder zu jener noch zu einer späteren Zeit aufschwingen. Und doch hätte sie sich in diesem einen Fall über den Durchschnitt erheben können. Denn Shakespeare wurde nicht nur durch sein höchstes Genie empfohlen, sondern verfügte auch über die Liebenswürdigkeit der Manieren, die angenehme Art, die köstlichen Höflichkeiten der Sprache, die einen gesellschaftlichen Erfolg bedingen. Nur seine königliche Intelligenz war ein zu großes Hindernis. Die Menschen empfinden

jede Überlegenheit unangenehm, und es gibt nichts, was ein englischer Aristokrat mehr haßt als geistige Überlegenheit, hauptsächlich dann, wenn der Intellekt nicht abgestempelt und akkreditiert ist. Die Southamptons und Pembrokes müssen Shakespeares Einsicht und Objektivität als unerträglich empfunden haben. Es war Ben Jonson, den Pembroke zum Poeta laureatus machte, es war der gebildete Chapman und nicht Shakespeare, der mit Ehrfurcht angesehen wurde. Wie konnten diese Aristokraten Shakespeare richtig werten, wenn sie in erster Linie seine „Venus und Adonis" und seine „Lucrezia" bewunderten? „Venus und Adonis" erlebte sieben Auflagen zu Shakespeares Lebzeiten, während „Othello" erst sechs Jahre nach dem Tode des Autors der Veröffentlichung würdig befunden wurde.

So schlecht die Aristokraten Shakespeare auch behandelt haben, so gingen sie doch noch besser mit ihm um als irgendeine andere Klasse. Die Kaufleute in England sind viel weiter von Kunst und Poesie entfernt als der Adel. Jetzt wie zur Zeit Elisabeths interessieren sie sich mehr für Brot, Bier und Barchent als für geistige Genüsse, während die breiten Massen einen Hundekampf jedem künstlerischen Meisterwerk vorziehen.

Man wird vielleicht einwenden, daß Shakespeare möglicherweise wegen seiner ausschweifenden Lebensführung verurteilt wurde und infolge seiner Charaktermängel nicht zu den entsprechenden Ehren gelangte. Eine solche Behauptung zeugt von einem tiefen Unverständnis für das Leben überhaupt. Wäre Shakespeares Charakter auf der Höhe seines Intellekts gewesen, so hätte man ihn nicht verächtlich in Ruhe gelassen. Er wäre gehaßt und verfolgt, an den Pranger gestellt und ins Gefängnis geworfen worden, wie Bunyan. Es war seine ausschweifende Lebensweise, die ihn den liederlichen Pembroke und Essex empfahl. Pembroke war, wie wir von Clarendon wissen, „den Frauen in unmäßiger Weise ergeben". Wir erfahren, daß vier Hofdamen zu gleicher Zeit von Essex schwanger waren. Shakespeare war kaum so ausschweifend wie seine edlen Gönner. In

Wirklichkeit jedoch konnten sie sein Genie nicht verstehen. Sie hatten keinen Maßstab, um es zu messen, denn keiner vermag über seinen Kopf hinwegzusehen; und so behandelten sie ihn mit derselben herablassenden Vertraulichkeit, mit der die heutigen Aristokraten einen Tenor oder Ballettänzer behandeln. Im März 1604, nachdem er „Hamlet" und „Macbeth" geschrieben hatte, ging Shakespeare mit einigen andern Schauspielern vom Tower bis nach Westminster in dem Zuge, der König Jakob bei seiner Ankunft in London begleitete. Jeder Schauspieler bekam für diese Gelegenheit viereinhalb Yard scharlachfarbenen Tuchs zu einem Mantel. Der scharlachfarbene Mantel muß Shakespeare wie ein Nessushemd gebrannt haben oder wie eine Dornenkrone — die Livree des Hohnes.

Shakespeare, der sowohl Feinde wie Freunde richtig wertete, hat auch die richtige Schätzung für sich selbst. Gewöhnlich preist er seine Inkarnationen: Hamlet ist „ein edles Herz", Brutus „der beste Römer unter allen". Und als er geradezu über sich selbst spricht, sagt er in den Sonetten:

> Nein, ich bin der ich bin . . . die losgezogen
> Auf meine fehler, stellen ihre dar.
> Ich mag gerade sein, sie selbst gebogen —
> Nicht leg' ihr geiler sinn mein handeln klar.

Er kannte seine eigene Größe. Er wußte, daß er nicht seinesgleichen hatte, und sobald er in die Jahre kam und die Bilanz seines Lebens zu ziehen begann, empfand er es bitter, daß er, der beste lebende Geist, es in der Achtung der Menschen nicht weit gebracht hatte. Kein Wunder, daß er ein leidenschaftliches Mitgefühl für alle empfand, die am Leben scheiterten. Er konnte sich mit Brutus und Antonius identifizieren, aber nicht mit den Cäsaren.

Shakespeares Ansicht über England und die Engländer war selbstverständlich durch die Behandlung, die sie ihm angedeihen ließen, bestimmt. Er gilt als sehr patriotisch, und es stimmt, daß er in seiner Jugend eine fast lyrische Liebe für sein Land

besaß. Seine Worte in „Richard II." werden oft zitiert. Aber sie wurden geschrieben, bevor er Erfahrung oder Menschenkenntnis besaß:

> Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland . . .
> —
> Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
> Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
> Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
> Von einem Graben, der das Haus verteidigt
> Vor weniger beglückter Länder Neid;
> Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England . . .

Die guten Seelen, die sich über seinen Patriotismus freuen, sind sich dessen nicht bewußt geworden, daß Shakespeare nicht sein Leben lang derselben Meinung blieb. Während er wuchs und sich entwickelte, entwickelten sich auch seine Meinungen. Im „Kaufmann von Venedig" finden wir, daß er schon zu einer richtigeren Ansicht gelangt ist. Als Portia und Nerissa von dem englischen Bewerber sprechen, sagt Portia:

> Ihr wißt, ich sage nichts zu ihm, denn er versteht mich nicht, noch ich ihn. Er kann weder Lateinisch, Französisch noch Italienisch, und Ihr dürft wohl einen körperlichen Eid ablegen, daß ich nicht für einen Heller Englisch verstehe. Er ist eines feinen Mannes Bild – aber ach! wer kann sich mit einer stummen Figur unterhalten? Wie seltsam er gekleidet ist! Ich glaube, er kaufte sein Wams in Italien, seine weiten Beinkleider in Frankreich, seine Mütze in Deutschland und sein Betragen allenthalben.

Welch eine ausgezeichnete Kritik! Für heute wie für damals zutreffend! „Eines feinen Mannes Bild, aber . . . wer kann sich mit einer stummen Figur unterhalten?" Es ist für mich ein überzeugender Beweis, daß Shakespeare den jungen englischen Aristokraten seiner Zeit durchschaute. Von diesem Zeitpunkt an finde ich kein Lob Englands oder der Engländer in irgendeinem seiner Werke, mit Ausnahme „Heinrichs V.", der offensichtlich geschrieben wurde, um sich durch seinen Chauvinismus Beifall zu sichern. In seinen reifen Jahren sah Shakespeare seine

Landsleute so, wie sie wirklich waren, und erwähnte sie hauptsächlich, um ihre Prunksucht zu verurteilen, wie in „Othello". Später sagt Imogen:

> Hat nur Britannien Sonne? Tag und Nacht,
> Sind sie nur hier? Im großen All der Welt
> Scheint abseits nur Britanniens Nebenwert,
> Auch außerhalb Britanniens leben Menschen.

Und das schreibt Shakespeare zu einer Zeit, in der selbst ein Mann wie Bacon keine Größe gelten ließ, die nicht patriotisch war. Bacon sagt uns, der größte Mann sei der, der Staaten macht, der zweitgrößte, der sie verteidigt, der drittgrößte, der sie erweitert, und so weiter, während Shakespeare sich bereits für die höhere Aufgabe, die Menschheit zu lenken, aufgespart empfand. Wenn man den „Coriolan" sorgfältig liest, wird man sehen, wie Shakespeare den einfachen Engländer haßte. Er hat ohne Zweifel seine Abneigung gegen ihn ein für allemal im Caliban verkörpert. Alle Eigenschaften, die er Caliban leiht, sind sehr charakteristisch. Wer ihm zu trinken gibt, ist für Caliban ein Gott. Diese viehische Kreatur würde rücksichtslos die Kunst vergewaltigen und in den Staub ziehen; sein ganzes Wesen liegt in dem Satz, daß er die ganze Welt mit Calibans bevölkern würde, wenn es ginge. Manchmal denkt man, daß Shakespeare, wenn er am Leben wäre, seine Prophezeiung für erfüllt halten müßte.

Man hätte es auch ohne Anführung von Beispielen erraten können, daß Shakespeare im Laufe seines Lebens ebenso wie Goethe über die partikularistische Eitelkeit hinauswachsen mußte, die als Patriotismus so übermäßig gepriesen wird. Er war verliebt in das Ideal und wollte es nicht auf ein einzelnes Land beschränkt wissen.

Es gibt von seinem Leben nach der Begegnung mit Mary Fitton nicht viel zu erzählen, oder — besser gesagt — die spätere Geschichte seines Lebens ist die Geschichte seiner Leidenschaft, seiner Eifersucht und seines Wahnsinns, wie er sie

selbst in den großen Tragödien erzählte. Er scheint mit etwa sechs- oder siebenunddreißig Jahren „fett und kurz von Atem" geworden zu sein. Im Jahre 1608 starb seine Mutter, und „Coriolan" wurde als ein Denkmal zum Gedächtnis der „edelsten Mutter der Welt" geschrieben. Seine Beziehungen zu Mary Fitton dauerten meiner Ansicht nach bis zu seinem Zusammenbruch im Jahre 1608 und waren wahrscheinlich die Hauptursache seiner Krankheit und seines verfrühten Todes.

Es wären nur noch einige Worte über sein Lebensende zu sagen. Rowe meint, daß der „letzte Teil seines Lebens so verlief, wie es auch alle besonnenen Menschen nur wünschen können: in Ruhe, Zurückgezogenheit, in Gesellschaft enger guter Freunde. Er hatte das Glück, sich einen entsprechenden Besitz zu sichern, und es wird erzählt, daß er die letzten Jahre seines Lebens in seiner Geburtsstadt Stratford verbrachte."

Rowe berichtet auch über eine Geschichte, an die sich jeder im Lande erinnerte: daß Shakespeare in besonderen Beziehungen zu einem Herrn Combe, einem alten, durch seinen Reichtum und Geiz bekannten Manne stand. Im Lauf eines Gesprächs in Anwesenheit einiger gemeinsamer Freunde sagte Combe lachend, Shakespeare würde wohl seine Grabdenkschrift verfassen, falls er ihn überleben sollte; und da er nach seinem Tod nicht wissen werde, was man über ihn denke, wäre es ihm lieber, es schon bei Lebzeiten zu erfahren; worauf Shakespeare ihm die folgenden vier Zeilen übergab:

Hier liegen zehn zu hundert begraben;
Zehn zu hundert wett' ich: kein Heil wird er haben.
Wenn irgendwer fragt: „Wer liegt darein?" –
„Oho!" schreit der Teufel, „John Combe, der ist mein!"
(Ten in the Hundred lies here ingrav'd;
Tis a Hundred to Ten his soul is not sav'd.
If any Man ask: „Who lies in this tomb?" –
„Oh! ho!" quoth the devil, „tis my John-a-Combe".)

Die Schärfe der Satire soll den Mann so verletzt haben, daß er ihm nie verzieh.

Ich habe die Geschichte nur angeführt, um dem Leser die alten Quellen zu unterbreiten und auch, weil die Verachtung des Handelsverdienstes und des Wuchers für den Dichter bis zu seinem Lebensende so charakteristisch ist.

Es ergibt sich weiter aus den Stratforder Registern, daß schon im Jahre 1614 sich ein Prediger in New Place aufhielt: „Item ein Viertel Sekt, ein Viertel Rotwein für den Prediger in New Place, 20 pence." Ehrwürden John Ward, der Vikar in Stratford, notiert in seinem Tagebuche aus dem Jahre 1664, daß „Shakespeare, Drayton und Ben Jonson eine fröhliche Zusammenkunft hatten, bei der sie anscheinend zuviel tranken, denn Shakespeare starb dann an einem Fieber, das er sich dabei geholt hatte".

Shakespeare zog sich, wie wir aus dem „Sturm" gesehen haben, nach Stratford zurück — „wo mein dritter Gedanke soll das Grab sein" — mit zerrütteter Gesundheit und in einer Stimmung verzweifelter Reue. Ich glaube nicht, daß die Stimmung lange dauerte. Aber das schlechte körperliche Befinden und die dauernde Schwäche erklären meiner Ansicht nach seine Flucht nach Stratford besser als alles andre. Es wäre sonst unwahrscheinlich, daß Shakespeare mit sieben- oder achtundvierzig Jahren bei vollkommenem Wohlbefinden nach Stratford zurückging, um dort als „wohlhabender Landbesitzer" zu wohnen. Was hatte Stratford Shakespeare denn zu bieten, das dörfliche Stratford mit einem Misthaufen in der Hauptstraße und den Annehmlichkeiten der Gesellschaft eines Dorfwucherers, gemildert durch die Ermahnungen eines wandernden Kanzelredners?

Es gibt reichliche Beweise, selbst im „Wintermärchen" und „Cymbelin", für die Tatsache, daß der Sturm, der Shakespeares Leben vernichtete, sich noch nicht ausgetobt hatte, als seine letzten Werke im Jahre 1611 und 1612 geschrieben wurden. Die Eifersucht eines Leontes ist ebenso wild und sinnlich wie die Othellos, die Stellung Posthumus' den Frauen gegenüber ist so bitter wie die bittersten Stellen in „Troilus und Cressida":

. . . O fänd' ich doch nur aus
Des Weibes Teil in mir! Denn keine Regung,
Die sich zum Laster neigt im Mann, ich schwör' es,
Die nicht des Weibes Teil: sei's Lügen, merkt,
Es ist des Weibes; Schmeicheln ihr's, Trug ihr's;
Wollüst'ger Sinn ihr's, ihr's; die Rachsucht ihr's;
Geiz, Ehrsucht, Hohn, Hoffart im steten Wechsel,
Verleumdung, seltsam Lüsten, Wankelmut,
Was Laster heißt, was nur die Hölle kennt,
Ist ihr's zum Teil, wenn ganz nicht; ja, doch ganz;
Denn selbst im Laster
Sind sie nicht fest, nein, tauschen immer Laster,
Das nur Minuten alt, mit einem andern,
Nur halb so alt.

In Wirklichkeit haben die Leidenschaften der Lust, der Eifersucht und der Wut letzten Endes Shakespeares Stärke verbraucht, und nachdem er vergeblich versucht hatte, sich im „Sturm" zum Frieden durchzukämpfen, suchte er Zuflucht in Stratford, um dort zu sterben.

Ich stelle mir vor, daß seine Gesundheit sich in der heimatlichen Umgebung besserte; aber er wurde nie wieder kräftig genug, um eine Rückkehr nach London zu wagen. Er kehrte wahrscheinlich ein oder zweimal zu einem kurzen Besuch zurück, und während seiner Abwesenheit unterhielt seine Tochter Mrs. Hall den wandernden Prediger in New Place.

Als es Shakespeare besser ging, ließ er sich in Ermanglung eines Bessern in Gespräche mit dem Wucherer Combe ein.

Es ist auch wahrscheinlich, daß er bei einem seiner Besuche in London Fletchers „Heinrich VIII." in die Hände bekam und dort einige Szenen schrieb, andere wieder umänderte; oder Fletcher mag ihn in Stratford besucht haben, um ihn um seine Hilfe zu bitten.

Seine jüngste Tochter Judith heiratete zu Anfang des Jahres 1616; es ist wahrscheinlich, daß dies die Gelegenheit zu Jonsons und Draytons Besuch in Stratford war. Shakespeare war zweifellos glücklich, mit den beiden zusammen zu sein, sprach,

wie wenige Menschen vorher oder seither gesprochen haben, und trank wahrscheinlich zu viel, da er, wie sein Cassius, einen zu „schwachen Kopf zum Trinken" hatte. Die schwache Flamme seines Lebens, auf diese Weise angefacht, verzehrte sich schnell und verglomm. Es wäre verständlich genug und mehr als wahrscheinlich, daß der größte Mann der Welt nach den Jahren der Einsamkeit in Stratford an einer lustigen Begegnung mit seinen Freunden starb. In seiner Freude und Aufregung trank er einige Gläser Wein, die bei ihm ein Fieber hervorriefen. Die Geschichte entspricht seinem ganzen Charakter und ist von erschütternder Tragik.

Shakespeare ist für mich der vollkommene Typ eines Künstlers, und der Künstler setzt sich erst langsam in der Schätzung der Welt durch. In der Einführung zu seinem „Leben berühmter Männer" entschuldigt sich Plutarch, daß er über einen Maler, einen bloßen Künstler, schreibe, statt über einen Staatsmann oder General, der ein nachahmenswertes Beispiel für den Ehrgeiz eines hochgeborenen Jünglings wäre. Aber seit der Zeit Plutarchs haben sich unsere Ansichten über die relativen Werte der Menschheit verändert und entwickelt. Heute stellen wir den Künstler sogar höher als den Heiligen. Es scheint uns in der Tat, daß der Held, der Staatsmann oder der Heilige sich ihren Rang nur im Verhältnis zu ihren künstlerischen Fähigkeiten sichern. Eine Schlacht zu gewinnen, genügt nicht, um unsere Bewunderung zu erregen; sie muß von einem Künstler gewonnen werden. In allen Sphären des Lebens beginnt man diese Fähigkeit als den größten Besitz der Menschheit zu werten, und Shakespeare war ein fast vollkommenes Muster eines selbstbewußten Künstlers.

Man spricht über ihn, als wären seine Meisterwerke durch einen Zufall oder durch unbewußtes Schaffen entstanden. Aber Meisterwerke pflegen nicht auf diese unbekümmerte Weise zu entstehen. Sie gehören zu den Produkten, die nur bei vollkommener Pflege blühen. Selbst wenn wir nicht wüßten, daß

Shakespeare seine besten Versstellen immer wieder mit kritischer Sorgfalt korrigierte, müßten wir es annehmen. Aber wir wissen, daß er keine Mühe scheute, um sein Schaffen zu vervollkommnen, und er hat uns in einem Sonett erzählt, wie heiß sein Streben nach Vollendung und die innere Unzufriedenheit waren:

> Und wünsche eines kunst, des andren ziel —
> Des mindest froh was meist mich freuen soll.

Er hatte alle Eigenschaften und alle Mängel eines nachdenklichen, warmen, sinnlichen, künstlerischen Temperaments, verstärkt durch die Tatsache, daß ihm der Vorteil einer guten Schulbildung fehlte.

Unsere puritanische Disziplin und die Nackenschläge, die man in unserem Alltagsleben, in dem Geld höher geschätzt wird als Geburt, Heiligkeit oder Genie, bekommt, haben uns in der Kenntnis der Menschen und Dinge weit über Shakespeare hinaus gebracht. Der Mut des Puritaners, seine Selbstverleugnung und Selbstzucht haben uns unschätzbare Lehren vermittelt. Der Puritanismus härtete den Charakter, wie Stahl mit Feuer und Eis gehärtet wird. Und die Notwendigkeit, sich sein Brot nicht als Parasit, sondern als Kämpfer zu gewinnen, hat ebenso wichtige Ergebnisse für den Charakter gezeitigt. Shakespeare ist uns kein Ideal mehr. Kein einzelner Mensch kann jetzt unseren geistigen Horizont ausfüllen. Wir sehen über den größten Menschen der Vergangenheit hinweg. Der Übermensch von heute steht schon auf der nächsten Stufe der Leiter, und unsere Kinder werden über seine eingebildete Eitelkeit lächeln.

Aber wenn wir auch Shakespeare nicht länger vergöttern können, ist es unmöglich, ihn nicht zu achten, ihn nicht zu lieben. Alle Menschen — Spenser sowohl wie Jonson — finden ihn sanft und witzig, lustig und großzügig. Er war immer bereit, für den einen ein Stück zu bearbeiten oder für einen andern einen Akt zu schreiben. Wenn man ihn mit Dante oder

selbst mit Goethe vergleicht, empfindet man seine Überlegenheit und seine gütige Weichheit. Er ist vom Leben sogar schlechter behandelt worden als Dante, und doch wurde er nicht so bitter wie der Florentiner. Er klagte zwar, behielt aber seine Objektivität, denn er erreichte die höchsten Höhen der Erkenntnis.

Es ist unmöglich, ihn nicht zu achten, denn er hatte wahrhaftig mehr Kraft und Größe in sich, als jeder andere Menschensohn. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!" Er schuf mehr Meisterwerke als irgendein andrer Dichter, und die schönsten Prägungen der Weltliteratur haben wir ihm zu verdanken. Man darf auch folgendes nicht vergessen: Goethe war vollkommen ausgerüstet, er hatte einen herrlichen Geist und einen herrlichen Körper; er war im besseren Mittelstande geboren; war wohlhabend, von ungewöhnlicher Schönheit und gründlicher Bildung. Sein Genie war schon in seiner frühesten Jugend erkannt und entwickelte sich durch Reisen und fürstliche Gunst. Und was hat Goethe bei all seinen Möglichkeiten geleistet? „Faust" ist das einzige Werk, das sich mit einem Dutzend Shakespearestücken messen kann! Der arme Shakespeare hat es im 16. Jahrhundert weiter gebracht, als selbst Goethe es im 19. bringen konnte. Ich finde, daß Shakespeare alle andern überragt. Cervantes zählt unter die Größten, weil er Don Quichotte und Sancho Pansa schuf, aber Hamlet und Falstaff sind bedeutungsvollere Gestalten, und wenn man selbst von Hamlet und Falstaff absieht, bleibt mehr Wesentliches zurück, als uns irgendein anderer Dichter hinterließ.

Eine Ernte nach der andern heimste Shakespeare in verblüffender Fülle ein. Und doch war er nie kräftig gewesen und starb mit zweiundfünfzig Jahren. Und die letzten sechs Jahre gingen in Krankheit und Schwäche verloren. Kein tapfrerer Geist hat je auf Erden gelebt. Nach „Hamlet", „Antonius und Kleopatra", nach „Lear" und „Timon" brach er zusammen. Und doch — sobald er sich nur emporraffen konnte, spannte er sich wieder

in den Harnisch ein und rang sich das „Wintermärchen" und „Cymbelin" ab; und als er sah, daß er die Höhe seiner eigenen Kunst nicht erreicht hatte, holte er tief Atem und schuf den „Sturm" — auch ein Meisterwerk, obwohl mit bleischwerem Herzen und Todesschweiß auf der Stirne geschrieben. Man bedenke: es ist die edelste Herbstfrucht, die je hervorgebracht wurde, voll weichster Süße und Wärme, ganz im goldenen Sonnenschein der Liebe gebadet. Sein letztes Wort an die Menschen lautet:

. . . Der Tugend Übung
Ist höher als der Rache.

Hier ringt er sich, der so viele Stile meisterte, auch den der Einfachheit, zu einer kindlichen Primitivität durch, die uns zu Tränen rührt:

. . . Wir sind der Stoff
Zu Träumen, und unser kleines Leben
Ist mit Schlaf gerundet.

Shakespeare war nicht der Mensch, der die Bewunderung der Engländer erwecken konnte. Durch eine seltsame Schicksalsironie wurde Jesus den Juden, die weltfremdeste Seele dem materiellsten Volke gesandt und Shakespeare den Engländern, der weichste, sinnlichste Zauberer einer derben, maskulinen Rasse. Es wäre von Nutzen, die ganze ungeheure Kraft, die in diesem gebrechlichen, sinnlichen Sänger lag, zu erfassen.

Diese stumme, kämpfende Welt, zwischen Gedanken und Sein sich mühend, will verwirklicht werden, in Worten ausgedrückt, und nie hat sie eine solche Weite des Verständnisses, eine solche Melodie wie in Shakespeare gefunden.

Die Engländer in ihrer dumpfen, halbbewußten Art beginnen langsam zu ahnen, daß Shakespeare hervorgebracht zu haben das Größte ist, was sie für die Welt getan haben. Wenn ich an seine armselige Bildung, die einengenden Umstände seines Lebens, die spärliche Anerkennung seiner Zeitgenossen, seine schwankende Gesundheit denke und mir alles von ihm Erreichte vorstelle,

möchte ich auf ihn die Worte anwenden, die er auf sein *alter ego* Antonius prägte, auf Antonius, der, wie er, lebensmüde und leidenschaftszerrissen war:

> Nie lenkt ein höh'rer Geist
> *Die Menschheit*; doch ihr Götter leiht
> Uns Fehler, daß wir Menschen sei'n.
>
> *(A rarer spirit never*
> *Dud steer humanity; but you gods, arlt give us*
> *Some faults to make us men.)*

Die Identität des William Herbert mit dem Helden der Sonette

Ein Anhangskapitel, für die deutsche Ausgabe geschrieben

Die fünfzehn Jahre, die seit der Zeit verflossen sind, als ich mein Buch über Shakespeare veröffentlichte, brachten mir neue Beweise zur Bestätigung meiner Ansicht, daß William Herbert der Mr. W. H. ist, dem Shakespeare seine Sonette gewidmet hat. Als ich mich mit dieser Frage zuerst zu beschäftigen begann, hatte ich die Absicht, William Herberts Gedichte zu lesen, in der Hoffnung, dort eventuelle Stützpunkte für meine These zu finden. Aber Hallam brachte mich von meinem Vorhaben ab durch die Behauptung in seiner „Geschichte der Literatur", daß „wir keine überzeugenden Beweise besitzen, daß irgendein Gedicht von Pembroke selbst stamme". Aber jetzt kommt mein junger Freund Moray McLaren und erbringt den Beweis, daß Herbert viele Gedichte schrieb und so unter dem Einfluß der Sonette von Shakespeare stand, daß er sogar dort vorkommende Wendungen übernahm. Einmal schreibt er über „eine schwarze Dame" mit „schwarzem Haar und Augen" und merkwürdigerweise mit „damastener Haut" und „blauen Adern", als ob er das berühmte, in den Sonetten enthaltene Porträt von Mary Fitton kopieren wollte.

Moray McLarens Essay über dieses Thema ist so vollständig und überzeugend, daß ich es am liebsten so weit wie möglich in seinen eigenen Worten anführen möchte:

„Die Gedichte Lord Pembrokes sind leider vernachlässigt worden," schreibt er, „und zwar als Beweis für oder gegen die Herberttheorie der Sonette; denn ihrem ästhetischen Werte nach können sie keinen Anspruch auf Aufmerksamkeit erheben..." Die Ursachen dieser Vernachlässigung braucht man nicht weit zu suchen. Zwei Tatsachen halfen sich gegenseitig, um Pembrokes Gedichte der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entziehen. In erster Linie ihre sehr große Seltenheit. Von der ersten Ausgabe des Jahres 1660 existieren nur zwei Exemplare. Die Ausgabe des Jahres 1870 wurde nur in hundert Exemplaren gedruckt (von Sir Egerton Brydges) und war ausschließlich für einen merkwürdigen Kreis literarischer Dilettanten bestimmt, die eine Freude an den Ausgrabungen alter, schwerverständlicher und seltsamer Gedichte hatten. Mir sind nur drei Exemplare dieser Ausgabe bekannt, und eines davon ist in meinem Besitz.

Die zweite Ursache der Vernachlässigung ist die Sorglosigkeit und Ungenauigkeit, mit der der Herausgeber der ersten Ausgabe, John Donne (der Sohn des berühmten Dichters) vorging. Er gab dem Buch den Titel: „The poems of William Herbert, third Earl of Pembroke, where of many of which *(sic)* are answered by way of repartee by Sir Benjamin Ruddier, with other poems written by them occasionally and apart."[1] Er bezeichnete die Gedichte von Pembroke mit dem Buchstaben P. und die Gedichte von Ruddier mit dem Buchstaben R. Die Veröffentlichung der Pembrokeschen Verse war der eigentliche Zweck seiner Arbeit, und er hat die Ruddierschen Gedichte nur hereingenommen, um den Umfang des Buches zu vergrößern. Dies genügte ihm jedoch noch nicht, und er nahm irrtümlicherweise noch einige

[1] Die Gedichte William Herberts, des dritten Earl of Pembroke, wovon manche mit einer Entgegnung von Sir Benjamin Ruddier versehen sind, nebst anderen Gedichten, von beiden gelegentlich und getrennt geschrieben.

Gedichte zeitgenössischer Dichter, wie Ben Jonsons, Walter Raleighs und Henry Wiltons, in die Sammlung auf. Von diesen eingefügten Gedichten gibt es höchstens, alles in allem, ein halbes Dutzend, aber sie genügten, um die ganze Publikation als nachlässig zu stempeln und Hallams verächtliches Urteil zu erklären.

Es stimmt jedoch nicht, daß wir nicht genügend Beweise besitzen, daß irgendein Gedicht von Pembroke selbst stammt, denn:

1. Einige der Gedichte Pembrokes sind einem von William Browne, dem Dichter der Schäferlieder, geschriebenen Manuskript entnommen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Browne getäuscht werden konnte, denn er war nicht nur Dichter, sondern auch Gelehrter, ein Freund von Pembroke und ein jahrelanger Hausgenosse von Wilton. Kein Gedicht, das er niederschrieb, kann angezweifelt werden.

2. Jedes Gedicht, das von Sir Benjamin Ruddier beantwortet wurde, ist von einem anderen Freunde Pembrokes bestätigt.

3. Donne bekam das meiste Material von der Gräfin Christina von Devonshire, die „viele Gedichte Seiner Lordschaft in ihrem bescheidenen Büchlein" („many of his Lordship verses in her common place book") verwahrte. Die Gedichte fremder Autoren gelangten in die Sammlung, als Donne die Gedichte Pembrokes sammelte, die sich in den Händen von Musikern befanden. Die Musiker hatten die bekannten Gedichte berühmter Autoren teils um ihres poetischen Wertes willen, teils, wie bei Pembroke, aus Rücksicht auf die gesellschaftliche Stellung des Verfassers vertont. Nach genauester Prüfung ist es mir nicht gelungen, andere, irrtümlicherweise aufgenommene Gedichte festzustellen, als die bereits bekannten, die in ihrer gänzlichen Verschiedenheit sofort auffallen mußten. Es ist für jeden, der nur einigermaßen mit der Literatur des Elisabethanischen Zeitalters vertraut ist, nicht schwer, Donnes Irrtümer aufzudecken.

Selbst der Leser von heute wird über die Spanne der Jahrhunderte hinweg fast ebenso stark von der Geschichte, die er

in den Sonetten Shakespeares ahnt, wie von der Musik der Gedichte ergriffen. Manchmal empfindet er fast Mitleid mit dem armen Mr. W. H., der zum Objekt einer so überspannten Bewunderung und einer so verbitterten Empörung wurde...

Ich glaube in Lord Pembrokes Gedichten manche bemerkenswerten und ausgesprochenen Beziehungen zu den Shakespeareschen Sonetten entdeckt zu haben.

Ich will mit einer der schwächsten Stellen beginnen, da sie die erste war, die meine Aufmerksamkeit fesselte. Pembroke war weder ein großer, noch auch nur ein guter Dichter... Wo Shakespeare leidenschaftlich ist, wird Pembroke zynisch, wo Shakespeare melodiös und gedankenvoll ist, bleibt Pembroke im trivialen Gemeinplatz stecken.

Die Shakespeareworte sind allgemein bekannt:

> ... liebe ist nicht mehr liebe
> Die eine ändrung säh als ändrungsgrund
> Und mit dem schiebenden willfährig schiebe.
>
> *(... love is not love*
> *Which alters when it alteration finds,*
> *Or bends with the remover to remove.)*

Hier ist Pembrokes Gedicht über dasselbe Thema:

> Wenn durch Verachtung sich ändern deine Triebe,
> Ist es nicht Liebe.
> Wenn Hoffen anfacht die Glut deiner Brust,
> Verkaufst deine Lust.
>
> *(If her disdain least change in you can move,*
> *you do not love.*
> *For while your hopes gives fuel to your fire,*
> *you sell disire.)*

Dies ist bloß eine erotische und alberne Imitation von Shakespeare und hundert anderen. Aber in der nächsten Zeile zitiert Pembroke unbekümmert:

Lieb' ist nur Liebe, wenn gewährt ganz frei,
Und so ist meine, und so auch deine sei.

(Love is not love but given free,
And so is mine, so should your's be.)

Die Worte: „Liebe ist nicht Liebe", bilden einen der Sätze, die ein besonderes Produkt des Shakespearischen Genies sind. Aber in dieser Zeile von Pembroke haben sie fast gar keinen Sinn, was ein Beweis mehr dafür ist, daß sie zitiert worden sind, denn wenn Pembroke sie an passender Stelle angewandt hätte, könnte er sie vielleicht selbst geprägt haben. Aber dieses mühevolle Einbeziehen in ein Gedicht, dessen Sinn derselbe ist wie der des Shakespearischen Sonetts, zeigt ohne Zweifel, daß sie entliehen wurden.

Zwischen den beiden Akteuren der Sonette stand eine Frau mit schwarzem Haar und schwarzen Augen, die von Shakespeare leidenschaftlich geliebt wurde. Auch Mr. W. H. liebte sie, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß sie Shakespeare auf dem Höhepunkt seiner Leidenschaft um W. H.'s willen verließ.

Nun gibt es in der Sammlung der Pembrokeschen und Ruddierschen Verse ein Gedicht unter dem Titel „Über schwarzes Haar und Augen". Es ist an eine Frau gerichtet und verteidigt diese für sie charakteristischen Eigenschaften ungefähr dreißig Zeilen lang, bevor es mit einer bezeichnend sinnlichen Wendung schließt. Ich führe das Gedicht hier an, soweit es das moderne Anstandsgefühl zuläßt:

On Black Hair and Eyes

If shadows be the pictures' excellence
And make them seem more lively to the sense;
If stars in the bright day are lost from sight,
And seem most glorious in the mask of night;
Why should you think (rare creature) that you lack
Perfection, 'cause your hair and eyes are black?
Or that your heavenly beauty, that exceeds
The new spring lilies in their maiden heads?

The damask colour of your cheeks and lips
Should suffer by their darkness an eclipse?
Rich diamonds shine brightest, being set
And compassed within a foil of jet.
Nor was it fit that Nature should have made
So bright a sun to shine without some shade:
It seems that Nature when she first did fancy
Your rare composure, studied Necromancy,
That when to you she did this gift impart,
She used altogether the black art;
By which infused power, from magic took,
You do command all spirits with a look.
She drew those magic circles in your eyes,
And made your hair the chain wherewith she ties
Rebelling hearts; those blue veins, which appear
Winding Meanders about either sphere,
Mysterious figures are: and when you list,
Your voice commandeth as the Exorcist.
Oh! if in magic you have power so far,
Vouchsafe me to be your familiar.

. . . . . .

Wenn in ein Bild wird der Schatten gemalt,
Damit es umso lebendiger strahlt,
Wenn Sterne verschwinden im Sonnenglanz,
Die im Dunkel der Nacht sind leuchtender Kranz,
Warum dann glaubst du, seltenes Wesen,
Zu völliger Schönheit dich nicht erlesen,
Weil schwarz dir Haar und Auge erglüht?
Weißt nicht, daß die Maiblume, kaum erblüht
In neu strahlender Frühlingsjungfräulichkeit,
Von deiner Schönheit ist himmelweit?
Deiner Wangen Rot, deines Mundes Rubin,
Glaubst du, dies Schwarz verdunkele ihn?
Ach, selbst dem strahlendsten Edelstein
Gibt dunkle Fassung seinen hellsten Schein.
Wär's recht auch, schüfe Mutter Natur
Eine solche Sonne ohne des Schattens Spur?
Es scheint, bevor Natur dich erdacht,
Hat sie nekromantische Studien gemacht.

Der Zauber, den dir verlieh ihre Gunst,
Ist völlig geboren aus schwarzer Kunst.
Und durch des gewonnenen Zaubers Geschick
Zwingst alle Geister mit einem Blick.
In deine Augen den Kreis der Magie
Schrieb die Natur; Ketten schuf sie,
Mit schwarzen Strähnen an deinem Haupt.
Rebellischen Herzen die Freiheit sie raubt.
An deinen Schläfen das Aderblau
Mäandergewunden, gleicht es genau
Dem Runenzauber. Der Stimme Klang
Übt nach Laune auf alle Geister Zwang.
Ziehst alles du in deine Macht hinein,
Gewähre mir, mit dir vertraut zu sein . . .

Dies Gedicht wäre sicherlich zitiert worden, um die Identität von William Herbert mit Shakespeares Freund, dem Helden der Sonette zu beweisen, hätte es Donne in seiner Nachlässigkeit nicht Ruddier statt Pembroke zugeschrieben. Aber mein Freund Moray McLaren hat den wahren Sachverhalt entdeckt, und ich kann mich darauf beschränken, seine eigenen Worte zu zitieren:

> Donne hat sich entschieden geirrt. Das Gedicht stammt in Wirklichkeit von Pembroke und nicht von Ruddier. Einem wahren Glückszufall verdanke ich es, daß ich eines Tages im Britischen Museum, als ich nach den Manuskripten von William Browne suchte (Lauds 17 S 777 F3), die Worte „If shadows be the pictures' excellence" bemerkte. Ich hatte vor mir das ganze Gedicht in Browns klarer, altmodischer Handschrift des 17. Jahrhunderts abgeschrieben, jedoch mit drei Veränderungen. Der Titel lautete „On A Blacke Gentle Woman". In der Mitte des Gedichtes fehlten vier Zeilen, und es war, darüber besteht kein Zweifel, W. P. zugeschrieben. Das kann uns als Beweis, daß Pembroke das fragliche Gedicht schrieb, vollkommen genügen, wenn wir in Betracht ziehen, a.) daß wir es an keiner andren Stelle mit Ausnahme dieses Manuskripts und der Donneschen Sammlung der Pembrokeschen und Ruddierschen Gedichte finden, b.) daß Donne offensichtlich ein nachlässiger Herausgeber war und keinen der beiden Dichter kannte, während Browne mit beiden befreundet war, c.) daß das Gedicht deutlich den

Pembrokeschen und keineswegs Ruddierschen Stil trägt, d.) daß, wenn W. P. nicht William of Pembroke bedeutet, es keinen Dichter und Zeitgenossen von Browne gibt, auf den diese Initialen zuträfen. Browne hat in seinen Manuskripten nur die Gedichte berühmter zeitgenössischer Dichter und die seines Gönners und Freundes Lord Pembroke kopiert. Um die Kritik in einem wesentlichen Punkt zu entkräften, möchte ich gleich hinzufügen, daß eine Möglichkeit, die Buchstaben für W. B. statt für W. P. zu halten, ausgeschlossen ist. Die Buchstaben sind groß und deutlich. Das P ist dem B so unähnlich, wie es nur sein kann. Ich habe sie Leuten gezeigt, die davon mehr verstehen als ich; und alle haben mir ohne Zögern zugestanden, daß die Buchstaben nur als W. P. gelesen werden können.

Eine Erklärung für die Tatsache, daß Browne die Initialen anführt, statt das Gedicht mit dem vollen Namen, Lord Pembroke oder William of Pembroke, zu zeichnen, mag darin liegen, daß es sehr erotisch, sehr indezent und, was noch wichtiger ist, so durchsichtig war, daß es die Leute, die den Hoftratsch kannten, in höchstem Maße skandalisiert hätte. Es ist das einzige von Browne kopierte Gedicht von Lord Pembroke, das persönliche Anspielungen enthält, aus denen die Neugierigen erfahren könnten, an wen es gerichtet war.

Mein Interesse für Shakespeare und das Studium seiner Werke endete nicht mit der Veröffentlichung des Buches „Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte". In den „Frauen Shakespeares", die ich zwei oder drei Jahre später auf die Bitte von Austin Harrison schrieb, glaube ich ein neues Licht auf die Frage der Sonette und Shakespeares Einstellung zu der in den Sonetten enthaltenen Geschichte, wie sie aus seinen Stücken ersichtlich ist, geworfen zu haben.

Als ich die „Frauen Shakespeares" schrieb, fand ich Stellen von außerordentlicher Bedeutung in „Ende gut, alles gut", dem Drama, das mir immer antipathisch war. Hier können wir — wie ich in den „Frauen Shakespeares" schrieb — William Herbert im Lichte des reifen Urteils des Dichters sehen:

> Das erste, was wir bemerken, ist, daß der Dichter uns gegen seine Gewohnheit zwingt, seinen Helden zu hassen. Außerdem wird es Bertram, der der Held des Stückes sein soll, gestattet, mit größter Verachtung von der Heldin zu sprechen, für die Shakespeare bei uns ohne Zweifel nur Bewunderung hervorrufen will.

Solche Fehler sind, wie ich immer und immer wieder gezeigt habe, ein Geständnis der persönlichen Stellungnahme des Dichters. Man muß daher jede Eigenschaft, die Bertram zugeschrieben wird, mit größter Genauigkeit betrachten. Aus lauter unsinnigem Stolz auf seine Geburt verachtet er Helena, weil sie, „des armen Arztes Kind" ist, obwohl seine Mutter sie liebt. Er wird nicht nur von seiner Mutter verurteilt und verscherzt sich auf diese Weise unsere Sympathie, sondern auch Parolles spricht von ihm als von einem „albernen, müßigen jungen Menschen, der aber bei alledem sehr verliebt ist" (ruttish=brünstig). Und trotzdem überall sein Mut und seine Fähigkeiten gepriesen werden, wiederholt Parolles seine Beschuldigung und behauptet, er „kenne diesen jungen Grafen als einen gefährlichen und leichtsinnigen Burschen, einen rechten Walfisch aller Jungferschaft, der jede Beute verschlingt, die ihm in den Wurf kommt". Und doch wissen wir, daß Bertram sich weigerte, die Ehe mit Helena zu vollziehen. Diese unnützen Widersprüche und die übermäßig genauen und betonten Beschuldigungen des Parolles unterstreichen die Tatsache, daß Shakespeare hier eine wirkliche Gestalt zeichnet. Das Leben greift in seine Kunst ein. Außerdem stehen diese Beschuldigungen im Einklang mit dem zeitgenössischen Porträt des jungen Herbert und dem ausschweifend sinnlichen Zug, mit dem ihn Clarendon, der große Historiker, ausstattet.

Noch ein anderer wichtiger Punkt. Shakespeare weiß, daß er dem Stück einen glücklichen Ausgang geben muß. Sobald Bertram daher erfährt, daß er mit Helena geschlafen hat, muß er seine Haltung ihr gegenüber ändern und ihr seine

Zuneigung zeigen. Er tut es auch und behauptet, er liebe sie nun „herzlich, jetzt und immerdar". War es die Umarmung, die diese vollkommene Wandlung herbeigeführt hat? Man würde es wohl für richtig halten, wenn er diesen Punkt mit Schweigen übergangen hätte, aber Shakespeare haßt diesen Bertram und läßt ihn behaupten, daß die Umarmung keine Wirkung auf ihn ausübte, wie sie in der Tat, wie wir wissen, keinen Eindruck auf Herbert machte. Aber in der Kunst muß dieser abrupte Umschwung der Gefühle erklärt werden. Warum also schwenkt Bertram so plötzlich vom Haß zur Liebe um? Was eine Erklärung werden könnte, wird absichtlich ausgeschlossen, und das Unwahrscheinliche wird auf diese Weise unglaubwürdig gemacht. Ein Mann springt nicht ohne Grund vom Haß zur Liebe um, und Bertram fehlt auch jeder Schatten von Begründung. Shakespeare in seiner Reifezeit pflegt nicht auf eine so ungelenke Weise daneben zu greifen. Solche Fehler sind bei ihm immer auf persönliche Gründe zurückzuführen.

Wir haben noch einen anderen Beweis, der an sich überzeugend sein müßte. Bertrams Beichte, daß er Diana-Helena besaß, ist sehr merkwürdig. Sie ist mehr als überflüssig, wie wir gesehen haben. Es wäre besser, wenn man die Sache mit Schweigen übergangen hätte, und doch wird das Geständnis in aller Ausführlichkeit bei den Haaren herbeigezogen und läßt Bertram in den Augen des Lesers als einen unsagbaren Schuft erscheinen. Die Beichte erniedrigt ihn noch mehr als die Anklagen seiner Mutter oder die Verachtung des Barons. Und doch wird mit vollendeter Kunst versucht, diese ihn verdammende Beichte als ehrlich erscheinen zu lassen, ja, sie trägt in der Tat jedes Merkmal der Wahrheit, noch durch die Sorglosigkeit des Ausdrucks erhöht. Wir wollen sie Wort für Wort abwägen, denn hier sagt uns Shakespeare ohne Zweifel die ganze Wahrheit über die Beziehungen zwischen Herbert und Mary Fitton. Bertram sagt:

's ist wahr, sie reizte mich; und nach dem Brauch
Verliebter Jugend macht' ich mich an sie.
Sie hielt sich fern und angelte nach mir
Und schürte meine Glut durch Sprödigkeit
(Wie jede Hemmung in der Liebe Bahn
Die Liebe nur entflammt). Und so, zuletzt,
Als List sich ihrem mäß'gen *(neuartigen)* Reiz vereint
(Her infinite cunning, with her modern grace),
Erreichte sie ihr Ziel: sie nahm den Ring
(Subdued me to her rate),
Und ich erhielt, was jeder Untergebne
Wohl um den Marktpreis hätt' erkauft.

Hier haben wir schließlich die ganze ungeschminkte Wahrheit. Dies ist sicherlich Herbert-Bertrams Ansicht über Mary Fitton. Jedes Wort ist von besonderem Interesse. Die List (infinite cunning), mit der Mary Fitton seine Glut aufstachelte, die gespielte Zurückhaltung tauchen später auf, um Cressida und Kleopatra vor unseren Augen lebendig erstehen zu lassen. Wir können sicher sein, daß diese „modern grace" Mary Fittons Zauber ebenso ausmachte wie jenes haltlose Dirnentum, das ihr hier in den letzten zwei Zeilen vorgeworfen wird, das ihr Shakespeare immer wieder in den Sonetten vorwirft und als unheilbare Verderbtheit des Blutes in seiner „falschen Cressida" malt.

Hier haben wir auch Shakespeares offenes und abschließendes Urteil über Herbert. Bertram-Herbert malt sich selbst vor unseren Augen im Kern seines Wesens als der seichte, selbstsüchtige, unerschütterlich anmaßende, aristokratische Schurke. Er hat keine einzige Tugend, mit Ausnahme der gewöhnlichen, harten Tugenden der Kraft und des Mutes. Kein Wunder, daß der dicke alte Dr. Johnson ihn nicht vertragen konnte. Die verächtliche Wahrheit des Porträts zeigt, daß Shakespeare schließlich fähig war, den jungen Aristokraten seinem wirklichen Werte nach abzuschätzen. Er sah wahrscheinlich schon viel früher, wie ich an anderer Stelle gesagt habe, Herbert in seinem wahren Lichte, aber er hielt es für zu gefährlich für sich selbst, seine wahre

Meinung in den Sonetten in eigener Person auszusprechen. Diese ausführliche Selbstverurteilung von Herbert stimmt vollkommen mit der Verurteilung des falschen Freundes und Stehlers in den „Beiden Veronesern" und in „Viel Lärm um Nichts" überein. Hier haben wir sie in unmißverständlicher Form, und sie werfen nicht nur ein neues Licht auf das Verhältnis von Herbert und Mary Fitton, sondern machen auch allen Zweifel über die Natur der Beziehungen zwischen Herbert und Shakespeare zunichte.

Ich möchte noch einige Beweise für die Richtigkeit der Identifizierung Bertrams mit Herbert anführen. Wie ich bereits gesagt habe, ist es eine historische Tatsache, daß, als Mary Fitton Herbert einen Sohn gebar und ihn zur Heirat drängte, er es ihr glatt und brutal abschlug. Ebenso, wie Bertram ganz im Widerspruch zur Handlung der Komödie jede Beziehung zu Helena in herrischer Weise ablehnt.

Noch ein interessanter Punkt: Als Parolles vom König befragt wird, erklärt er, daß Bertram sie wahnsinnig liebe, und fügt hinzu: „Ich wußte, wie sie miteinander zu Bett gingen, und von anderen Dingen, als zum Beispiel, daß er ihr die Ehe versprach; und sonst noch manches, was mir schlecht vergolten werden würde, wenn ich davon spräche."

Dieses Eheversprechen genügt an sich, um die Identität von Herbert mit Bertram zu beweisen, denn es hat nicht das geringste mit der Handlung zu tun. Es widerspricht sowohl dem Geiste wie dem Wortlaut des Stückes, denn Bertram ist verheiratet und soll mit seiner Frau ausgesöhnt werden. Shakespeare will uns glauben machen, daß Herbert-Bertram Mary Fitton die Heirat versprach, was die historische Tatsache, daß er gedrängt wurde, sie zu heiraten, zu bestätigen scheint. Auch die Einführung von Parolles hält nur die Handlung auf. Was versteht denn Parolles unter diesem: „was mir schlecht vergolten werden würde, wenn ich davon spräche"? Ist es Shakespeare selbst, der uns seine eigenen Ängste gesteht, oder ist es eine Andeutung schlimmer, noch nicht entdeckter Vergehen von Herbert? Ich

glaube, daß beides aus diesem Satze spricht. Und wenn wir uns mit Cressida beschäftigen, finden wir die Beschuldigung wiederholt, unser schlimmster Verdacht wird bestätigt. Shakespeares Bitterkeit war so überwältigend, seine Abneigung gegen Herbert so stark, daß er sich in dem Streit auf Mary Fittons Seite stellt, die gefährliche Wahrheit sagt, noch dunklere Geheimnisse andeutet.

Diese Identifizierung Herberts mit Bertram füllt vollkommen eine Lücke in unserer Kenntnis aus und erklärt, was sonst als der dümmste und fundamentalste Fehler des Stückes angesehen werden könnte.

ENDE

REGISTER

Äbtissin (in „Komödie der Irrungen") 173
Achilles 286
Actium 214, 294
Adam 82, 260
Adonis 354
Adriana (in „Komödie der Irrungen") 167, 171, 172, 173, 174
Ägeon 79, 167, 168, 175
Agincourt 226
Agrippa 291
Ägypten, Königin von 197, 293, 294, 312
Albanien, Herzog von (in „Lear") 76
Aleppo 279
Alexander 237
Amme (in „Romeo und Julia") 146, 158
Äneas 291
Angelo 49, 51, 55, 56, 64, 110, 147, 366
Anna, Lady 124, 126
Antigone 67
Antipholus 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175
Antonio (im „Kaufmann von Venedig") 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 234, 235, 243, 246, 321
Antonio, Herzog (im „Sturm") 325, 330
Antonius (Marcus) 129, 197, 246, 251, 253, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 312, 379, 384, 393
Antonius und Kleopatra 26, 129, 241, 288, 289, 290, 322, 371, 392
Apelles 237
Apemantus 320, 360
Arden, Mary 338, 339
Arden, Familie 365
Ariel 147, 332, 333
Armado 161
Arnold 19, 20
Arthur, Prinz 68, 69, 70, 71, 72, 73, 85, 86, 87, 121, 123, 127, 128, 129, 190, 245, 327
Arviragus 139
Asbies 338
Aubrey 338, 340, 353, 372
Aufidius 236, 237
Aumerle 77
Austin, Alfred 108
Autolycus 145, 155, 326

Bacon 21, 386
Bagot 76, 78, 269
Balzac 17, 72, 145, 378
Banquo 32, 33, 37, 41, 43
Bardolph 357, 360
„Bartholomäusmarkt" 238, 329
Bassanio 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 195, 225, 234, 235, 360
Bastard, Der 66, 68, 70, 73, 121, 127, 146, 245
Bazaroff 367
Beatrice 165, 166, 372
Beaumont 375
„Beide Veroneser" 132, 166, 174, 175, 183, 200, 201, 206, 236, 237, 335, 351, 352, 355, 405
Belarius 63
Bellario 179
Benedikt 165, 166, 180, 181, 204, 206, 225
Benvolio 210, 211
Bernardino 56
Berowne 161
Bertillon 22
Bertram 207, 401—406
„Berühmte Siege Heinrichs V." 87, 99, 108, 150
„Beschwörender Ritter" 154
Betterton 352
Bevis 121
Bianca 274
Birnam Wald 46
Biron 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 174, 175, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 246, 329
Blackfriars 347, 363
Blount, Sir Walter 96
Boaden 198
Bolingbroke 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 245
Borachio 202, 203
Bourbon 104, 105
Boyet 161, 164, 166, 214
Brabant 213
Brabantio 264
Brandes 32, 48, 129, 160, 165, 250, 288, 292, 293
Bright 198
Browne, William 396, 400, 401
Browning 19, 20
Brutus 51, 85, 188, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 293, 384
Brydges, Sir Egerton 395
Bullen, Anna 325
Bunyan 129, 130, 383
Burbage 351, 361
Bushy 76, 78
Byron 129

Cade 119, 120, 121, 152, 366
Caesar, Julius 85, 129, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 262, 268,

290, 291, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 376, 379, 384
Caliban 333, 337, 386
Camden, William 364
„Campaspe" 237
Canterbury, Bischof von 111, 112
Capulet 27, 210
Carlyle, Thomas 10, 14, 21, 66, 113, 114, 129
Cassio 267, 268, 269, 271, 274, 276, 355, 390
Cassius 245, 247, 252, 253
Cecil, Sir Robert 209
Cervantes 12, 392
Cesario 137, 205
Chapel Lane 363
Chapman 129, 240, 287, 288, 325, 374, 383
Charlecot 341
Charmion 296, 298, 305, 308
Chesterfield 227
Chettle 154, 359, 377
Chronologische Tabelle d. Shakespearedramen 132
Chus 187
Cinna 249
Cinthio 263, 269
Clarenceux (Wappenkönig) 364
Clarendon 383, 402
Claudio 50, 51, 52, 53, 56, 140, 202, 203, 204, 206
Clifford 120
Cloten 60
„Colbourn's Magazine" 52
Coleridge 11, 12, 21, 22, 23, 25, 48, 56, 66, 73, 81, 111, 118, 124, 126, 136, 144, 145, 161, 165, 174, 197, 198, 217, 247, 248, 267, 268, 269, 272, 313, 358, 366
Combe, John 361, 387, 389
Condell 118
„Confessio Amantis" 74
Constanze 327
Cordelia 282, 372
„Coriolan" 121, 124, 134, 236, 237, 293, 306, 339, 386, 387
Cressida 12, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 293, 301, 307, 370, 372, 404, 405
Cromwell 10, 14, 21, 130
„Cymbelin" 48, 57, 84, 163, 263, 277, 278, 306, 314, 324, 325, 327, 328, 383, 392

Damon 238, 239
Dante 10, 46, 145, 391
Dauphin 104, 112
D'Avenant, John 352, 372
D'Avenant, Frau 372
D'Avenant, Sir William 362, 372
Dekker 154, 376
Desdemona 64, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 282, 325, 372
Dickschädel 239
Dido 291
Diomedes 283, 284, 311
Don Juan 202, 203
Don Pedro 204
Don Quichotte 299, 312, 392
Donne 395, 396, 400
Douglas 93, 102, 104
Dowden 24, 25, 124, 160, 245, 286, 290, 307, 381
Drake 116, 128, 357, 378
Drayton 388, 389
Dreikönigstag siehe „Was ihr wollt"
Dryasdust 26, 130, 344, 347, 363
Dumas 288
Duncan 35, 40, 41, 42
Dunkle Dame der Sonette 12, 372

Eachin 85
Edgar 317, 318
Elisabeth, Königin 13, 21, 58, 157, 158, 162, 198, 209, 219, 351, 368, 377, 378, 383, 396
Ely, Bischof 111
Elysium 154
Emerson 13
Emilia 275, 325
Encyklopaedia Britannica 317
Enobarbus 129, 292, 294, 297, 299, 300, 308, 309, 360
Ephesus 168, 169
Erster Edelmann 58
„Erster Teil des Streites zwischen den beiden hohen Häusern York und Lancaster" 119
Escalus 54, 55
Esmond 72
Essex, Earl of 116, 364, 365, 368, 377, 382, 383
Evans, Hugh 340
„Every Man in His Humour" 329

Falstaff 20, 24, 77, 87, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 117, 121, 125, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 211, 269, 297, 326, 357, 359, 360, 368, 392
Faulconbridge 68
„Faust" 392
Ferdinand 140, 332, 333
Fitton, Mary 198, 205, 208, 209, 210, 216, 217, 221, 222, 241, 242, 243, 256, 257, 259, 262, 274, 280, 281, 282, 284, 285, 289, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 301, 307, 311, 312, 325, 327, 332, 368, 369, 370, 371, 372, 378, 380, 386, 387, 394, 403, 404, 405, 406
Flavius 320, 321, 331
Fleance 37
Fleet, Gefängnis 109
Fletcher (der Dichter) 389
Fluth, Frau 156
Formans Tagebuch 74
Fortinbras 148
Frankreich 112, 385
Friedrich der Große 382
Fuller 375
Furneval, Herr 132, 210

Gadshill 100, 149
Gallier 249
Gaunt, John of 74, 75, 81

Gertrud (Königin im „Hamlet") 257, 258
Gill, Sir David 17
Gladstone 224
Glendower 92, 102
Globe-Theater 362
Gloster 74, 119, 121, 130
Glostershire 90
Gollancz, Israel 201
Gonzala 331
„Gorgias" 125
Goneril („Lear") 12
Goethe 11, 12, 23, 61, 66, 134, 145, 163, 254, 259, 313, 375, 386, 392
Gower 74
Gratiano 182, 185, 189, 194, 235
Green („Richard II.") 76, 78, 269
Greene, Robert (Dramenschreiber) 154, 188, 352, 358, 382
Greenhill Street 338
„Groschen Witz, Für einen" 358
Güldenstern 49, 85, 252

Hall, Susanna 363, 389
Hallam 19, 20, 198, 222, 242, 394, 396
Halliwell-Phillipps 343
Hamlet 11, 13, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 96, 97, 106, 107, 126, 128, 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 153, 158, 159. 162, 190, 212, 223, 242, 244, 245, 246, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 271, 279, 288, 290, 293, 297, 312, 322, 327, 329, 333, 337, 355, 358, 367, 371, 381, 384, 392
Hamnet 69, 327, 347, 364
Hans 149, 152
Hans-Narr 156
Harfleur 113
Harrison, Rev. W. A. 198, 401
Harun-al-Raschid 57
Hathaway, Anna 177, 342, 343, 344, 345, 349, 350, 354
Hathaway, Richard 343, 344
Hazlitt 26, 32, 48
Heine 222, 242, 295
Heinrich IV. 74, 76, 77, 88, 89, 91, 96, 104, 108, 110, 116, 133, 142, 211, 342, 355
  Erster Teil 102, 156, 157, 158, 368
  Zweiter Teil 105, 153, 156, 157, 158, 368
„Heinrich V." 104, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 127, 128, 133, 146, 226, 340, 342, 355, 385
„Heinrich VI." 73, 118, 119, 121, 123, 127, 128, 245, 366
  Erster Teil 118, 119, 366
  Zweiter Teil 119, 120, 121, 152
  Dritter Teil 118, 121, 122, 124, 357
„Heinrich VIII." 127, 325, 389
Heinrich, Prinz 62, 87, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 116, 117, 128, 147, 150, 151, 154, 156
Heinz, Prinz 98, 147, 150, 151
Heißsporn 62, 66, 67, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 115, 116, 117, 127, 130, 146, 267
Hektor 286
Helena 281, 402, 403, 405
Helikon 154
Heminge 118, 351
Henley Street 338, 339
Heraldisches Amt 364, 365
Herbert, Lord William, Earl of Pembroke 198, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 218, 221, 227, 232, 236, 237, 240, 241, 242, 255, 256, 257, 261, 262, 274, 280, 281, 284, 373, 379, 394, 395, 396, 401, 402, 403, 404, 405
Hermione 273, 324
Hero 202, 203, 238, 239, 324
Hero und Leander 132, 238
Herrschaft König Johanns 68, 70
Hofdame („Heinrich VIII.") 325
Holland, John 121
Holofernes 340
Holzapfel 146, 158
Homer 10, 145, 283, 326
Horaz 340
Hubert 44, 69, 70, 71, 128, 256
Humphrey, Herzog von Gloster 119
Hurtig, Frau 145, 146, 158

Imogen 59, 60, 62, 63, 64, 120, 139, 277, 326, 328, 386
Iras 306
Irving, Sir Henry 47
Isabella 53, 56
Ismene 67

Jachimo 58, 60, 61, 64, 277
Jacob 192
Jacob, König 241
Jacques 29, 30, 47, 56, 60, 65, 66, 67, 105, 107, 184, 215, 223, 244
Jago 126, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 278, 280
Jessica 141, 187, 234
Johann, König 44, 68, 69, 72, 86, 121, 123, 132, 347, 368
Johann, Prinz 102
Johanna von Orleans 366
Johnson, Dr. 22, 190, 227, 404
Jonson, Ben 11, 12, 13, 21, 22, 23, 134, 154, 164, 188, 238, 239, 241, 328, 329, 357, 361, 373, 374, 375, 376, 380, 383, 388, 389, 391, 395

Joubert 11
Juden 15
Judith 324, 327, 389
Julia („Die beiden Veroneser") 174, 177, 182
Julia („Romeo und Julia") 26, 27, 120, 136, 178, 211, 271, 328, 330

Katharina („König Heinrich V.") 115
Katharina („Verlorne Liebesmüh'") 220
Käthchen („König Heinrich V.") 91, 93
Kaufmann von Venedig 140, 179, 182, 183, 234, 237, 321, 363, 368, 385
Keats 145
Kemp 369
Kent 84, 320, 331
Kleopatra 12, 24, 46, 224, 288, 290, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 371, 372, 379, 404
„Komödie der Irrungen" 79, 167, 172, 174, 175, 176, 346, 349, 352
König von Navarra (Ferdinand) 161, 162, 166, 175, 176, 218, 219
König von Neapel 333
Königin Margarete 120
Königin („Richard II.") 81, 83

Laban 192
Laertes 27, 34, 46, 54, 255, 256, 260
Lakenreißer, Jungfer 12, 107, 146
Lamb 313
Langland 74
Lanz 145
„Lear" 10, 31, 40, 52, 76, 79, 84, 167, 188, 246, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 337, 371, 392
Leicester, Lord 351
Leontes 273
Lessing 313
Leveson 209
Ley, Sidney 57
Lives of the Poets 352
Lodge 29
Ludovico 272
London 10, 86, 116, 162, 168, 169, 175, 177, 224, 287, 324, 342, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 358, 360, 363, 368, 381, 382, 384, 389
Longaville 214
Lope de Vega 12
Lord-Kämmerer 241
Lorenzo 140, 141, 190, 234
Lucetta 174
Luciana 171, 172, 173
Lucio 54, 56, 57, 107
Lucius („Julius Caesar") 253
„Lucrezia" 132, 360, 383
Lucy, Sir Thomas 157, 341, 342, 351
„Lustige Weiber von Windsor" 155, 156, 157, 158, 211, 340
Luther 129
Luzifer 309
Lyly 237, 339, 340

Macbeth 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 56, 57, 60, 65, 79, 134, 135, 139, 142, 158, 246, 250, 253, 263, 270, 276, 279, 355, 371, 384
Macbeth, Lady 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45
Macduff 41, 43, 44, 45, 46
Maienkönigin 72
Malcolm 44
Malvolio 147, 366
Mamilius 327
Marcus Brutus 252
Marcus („Titus Andronicus") 131
Mardian („Antonius und Kleopatra") 296
Maria 145, 158, 166
Mariana 367
Marina 324, 326, 327
Marlowe 21, 122, 124, 125, 126, 132, 357, 374
Marston 376
Maskenspiele 328
„Maß für Maß" 48, 49, 50, 57, 65, 85, 110
Master of the Revels 227, 241
Mercutio 164, 185, 211, 212, 213, 216, 225, 360
Meres 210
Milton 95, 129
Miranda 324, 326, 329, 330, 333
Molière 18
Montaigne 20
Mortimer 88, 89, 90, 102, 118

Neapel 333, 335
Nerissa 174, 235, 385
New Place 361, 363, 388, 389
Northumberland 81, 82, 102, 104

Oberon 142
Oberrichter 109, 154
Octavia 298, 300, 304, 311
Olivia 135, 136, 137, 140, 205
Ophelia 38, 54, 60, 131, 211, 251, 258, 259, 282
Orlando 260
Orsino 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 158, 159, 177, 180, 205, 223, 224, 243, 246, 271, 332
Othello 31, 61, 64, 95, 137, 217, 223, 242, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 325, 337, 355, 371, 380, 383, 388
Otterburn 116
Oxford 372, 378

Padua 179
Page, Frau 156
Pandarus 281
Paris 46
Parolles 146, 155, 402, 405
Paulus 19
Pembroke („König Johann") 72, 205, 241, 303, 382, 383

Percy, Lady 91
Perdita 139, 324, 326, 345
Pericles 133, 314, 324, 327, 376
Philario 61
Philippi 245, 249
Pinero 288
Pisanio 60, 61, 63
Pistol 114, 156, 357
Plantagenet 68
Plato 125, 287
Plutarch 46, 225, 247, 249, 250, 251, 253, 287, 292, 308, 390
Poeta laureatus 383
Poins 101, 105, 106, 156
Polixenes 272
Polonius 34, 192, 256, 381
Polwhele 332
Pompejus 53
Portia 142, 174, 179, 186, 187, 190, 194, 235, 372, 377, 385
Posthumus 47, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 84, 111, 120, 126, 143, 158, 190, 258, 269, 273, 277, 278, 306, 328, 381, 388
Prinzessin von Frankreich („Verlorne Liebesmüh") 164, 166, 174, 214, 215, 220, 221
Proculejus 304
Prospero, Herzog 50, 52, 141, 142, 144, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335
Proteus 22, 166, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 200, 236
Pythias 239

Raleigh 116, 128, 378, 395
Regan 12
Rembrandt 17, 65
Renaissance 11, 51, 161, 237, 367, 379
Rialto 192
Richard Löwenherz 68
„Richard II." 51, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 99, 126, 127, 128, 132, 144, 153, 168, 189, 190, 245, 269, 271, 278, 342, 368, 385
„Richard III." 43, 87, 118, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 132, 146, 150, 245, 269, 357, 361
Richardson, John 343, 344
Romeo 19, 26, 27, 28, 29, 31, 36, 47, 56, 57, 59, 60, 65, 66, 79, 120, 135, 136, 140, 142, 158, 177, 178, 179
„Romeo und Julia" 29, 132, 134, 171, 210, 213, 214, 216, 220, 290, 368
Rosalinde 29, 136, 210, 211, 212, 372
Rosaline 136, 164, 165, 166, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 372
Rosenkranz 49, 252
Rowe 341, 350, 352, 353, 360, 362, 374, 387

Salarino 184, 190
Salisbury („König Johann") 72, 77
Salisbury („König Richard II.") 72, 77
Salisbury, Lord 108
Salomo, Prediger 36
Salvini 275
Sancho Pansa 392
Sandells, Fulk 343, 344, 356
Sappho 223
„Satiromastix" 376
„Saturday Review" 9
Schal, Richter 157
Schiller 375
Schmächlig, Herr 157
Schmächtig 211
Scott, Walter 85
Scroop 77, 79
Seleucus 304
„Sententiae Pueriles" 340
Shakespeare, John 338, 339, 340, 364, 365
Shake-scene 352, 359
Shottery 342, 343
Shylock 147, 186, 187, 191, 192, 193, 194
Sidney 378
Silvia 178, 179, 182, 200, 201, 236
Snitterfield 338, 339
Sokrates 369
„Sommernachtstraum" 139, 174, 368, 377
Sophokles 283, 326
Southampton, Earl of 198, 227, 240, 354, 360, 362, 365, 368, 377, 382, 383
Spalding 373
Spencer, Herbert 194
Spenser 21, 58, 326, 391
Stephanio 333
Stratford 10, 69, 160, 168, 169, 175, 177, 180, 323
„Sturm" 50, 55, 133, 140, 314, 323, 324, 325, 329, 331, 335, 336, 346, 388, 389, 393
Suffolk 118, 120
Swinburne 19, 57, 118, 122, 132, 260, 353

Talbot 118
Tamora 12, 340
Temple, Gärten des 118
Temple Grafton 343, 344
Tennyson 72, 380, 382
Thackeray 72
Than von Cowder 32
Themse 239
Thersites 281, 286, 320
Thurio 181, 200
Thyräus 299, 300, 301
„Timon" 111, 141, 146, 188, 246, 286, 288, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 337, 360, 392
Titania 142
Titus 131
„Titus Andronicus" 13, 79, 111, 131, 323, 340
Tizian 17, 263
Tolstoi 17, 313, 314, 315, 316, 317, 320
Toussaint l'Ouverture 367
Tower von London 384
Tree, Beerbohm- 260
Trinculo 333
Troilus 246, 281, 283, 311, 370, 373
„Troilus und Cressida" 207, 280, 281, 285, 286, 295, 311, 314, 370
Tubal 187
Turgenjew 72, 367

Two Noble Kinsmen 152, 179
Tyler 197, 198, 199, 217

Ulysses 283, 288, 289

Valentin 136, 166, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 200, 201, 236, 243, 335, 355
Valiant-for Truth 130
„Venus und Adonis" 132, 172, 227, 228, 352, 354, 360, 383
„Verlorne Liebesmüh" 132, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 174, 175, 176, 183, 213, 217, 220, 287, 329, 340
Vernon 104
Veronese 263
„Viel Lärm um Nichts" 134, 144, 165, 202, 203, 206, 237, 324, 325
Villon 223
Vincentio, Herzog 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 64, 85, 107, 138
Viola 136, 137, 140, 205
Virgil 376
Voltaire 382

„Wahre Tragödie Richards" 122
Ward 324, 363, 388
Warwickshire 338, 341, 365
„Was ihr wollt" 131, 134, 139, 140, 141, 142, 144, 180, 205, 206, 207, 223, 224, 243, 292, 314
Watts-Dunton, Theodor 52
Westminster 384
Westmoreland 114
Whateley, Anne 343, 344, 345, 350
Whittington, Thomas 347
„Wie es euch gefällt" 29, 50, 65, 105, 134, 144, 260, 325
„Widerspenst'gen Zähmung" 111
Wilhelm der Eroberer 361
Wilmcote 339, 365
„Wintermärchen" 272, 324, 325, 327, 345, 347, 351, 388, 392
Wit's Commonwealth 237
Worcester, Lord 90, 93, 94, 95, 117
Wordsworth 19, 195, 197, 367
„Worthies" (von Fuller) 375

Zettel 146
Zweiter Edelmann 58

*

Druck vom
Bibliographischen Institut
in Leipzig

*